مصر
المجلة
العدد رقم 164
1 أغسطس 1970

عجالة عن
القصة العراقية الحديثة

بقلم : محمد مستجاب

في الطريق من بيروت الى بغداد ـ الصيف الماضي ـ وفي سيارة مصابة بالتواء في الصدغ الأيمن ، التقيت بشاب يوناني مرح ساخر يتعشق الأدب ، سألته عن القصة القصيرة في اليونان فقال وهو يضحك : لقد ذبح تشيكوف كتاب القصة في اليونان حتى الخمسينات ، وأنا متأكد أنه قد مد المذبحة حتى كادت أن تشمل العالم ٠٠٠

ورغم عدم ميلي الى تعميم الأحكام ، فان التعبير ظل مسيطرا على ذهني خلال الفترة التي قضيتها في العراق ، وقد صارحت بعض الزملاء العراقيين بمدى تسلط هذا التعبير على خلال قراءاتي لهم ، الا أنهم تحفظوا في قبول ذلك الحكم (اليوناني) وان لم يتحفظوا في مناقشته ٠٠٠

ان الكثير من الأطباء والمحامين والمدرسين وصغار الموظفين قد تهشمت شخصياتهم وانسحقت وهي تواجه مصيرها محاوله أن تعبر عن فئتها المغمورة (١) ولا يمكن لنا الا أن نكرر ما ردده نقادنا كثيرا من اصابة القصة العربية ـ عموما ـ بهذا السرطان التشيكوفي ، حتى أنها في محاولتها القفز فوق أسوار تشيكوف سقط البعض منها داخل مستعمرات أخرى لموباسان وشتينبك وهيمنجواي وفوكنر ، عدا قلائل في الوطن العربي ، هؤلاء الذين استطاعوا أن يصنعوا ـ ويقيموا ـ مستعمرات خاصة بهم ، بل أصبح لبعضهم معاطف يمكن أن يخرجوا من تحتها أبطالا (ذوي أحاسيس خاصة جدا بهم) ٠

وبغض النظر عن الدخول في التفاصيل فان أرضية الأدب العراقي عانت من نفس المرحلة التي عانت منها ـ وفيها ـ أرضية الأدب المصري ، (فان محاولات البعض التشبث عن جهل وعدم قدرة واعية للخلق بأذيال التشيكوفية ومحاولتهم اليائسة المضحكة لاستدرار عطف القراء واعجابهم وتأثراتهم السريعة المباشرة لكتاباتهم لهي في الحقيقة تزييف مشين لمفهوم الواقعية كمدرسة أصيلة تتبنى بصدق هموم الانسان) (٢) هذه المحاولات هي التي أدت ـ بقواها وضغوطها الى التيه الواسع الذي تشتت داخله القصة العراقية زمنا طويلا ، لا تستطيع أن تجمع خلايا كيانها رغم المحاولات البطولية الخلاقة التي قام بها جيان وفؤاد التكرلي ٠

لكن مذبحة تشيكوف (دعوني أستخدم هذا التعبير) تكاد تكون قد توقفت تماما في الستينات ، حيث ظهر موسى كويدي وموفق خضر ومحمد خضير والربيعي وادمون صبري وخضير عبد الأمير ، أقول (تكاد) لأن بقايا المذبحة تظهر أحيانا في هذه المناوشات الفرعية بين أبطال قصص حديثة وبين أبطال تشيكوف لكنها لاتزيد عن مناوشات لا يلبث الكاتب أن يركز جهده ليعضد أبطاله ويصنع تفرده ٠

ففي مجموعة موفق خضر (مرح في فردوس صغير) نجد الشعور بالشلل والاحباط يطغى على أبطال المجموعة القصصية ، حيث يصبح العجز عن الحل هو الحل ، فالدوار يضغط على الرءوس ودقات الملل تفتت السعرات الحرارية لكيان الفرد ، هذا التفتت الذي يصبح في حد ذاته معبرا رئيسيا لفهم معظم القضايا الخاصة أو العامة ، حيث تترك الأمور تنساب في سلبية لزجة من خلال التعود المؤلم للواقع ، وتعد قصة (العصافير) أنضج وأرقى ما في المجموعة ، رغم عدم قدرة الكاتب الشاب على المخاطرة باستخدامات لفظية حديثة أو اضافات تكنيكية خشية أن تصبح عبثا على أسلوبه الذي ظل محافظا على انشائيته الهادئة ٠٠

تناهت اليهم موجة من الصفير ، خافتة ثم واضحة ، قالت امرأة :

ـ *انها صفارة انذار* •

فيما كان الصفير ينتقل في غرف المنزل ، انقطع التيار الكهربائي ، واختفت الغرفة فى سواد تام اتصل بأنطقة الظلام المحيطة من الخارج، والغى الاوضاع الواضحة للنساء وبقية اشياء الغرفة •

ارتفع صوت امرأة من مكان ما : غارة وهمية •

ثم توالت الأشكال السابقة في الظهور بنور شمعة في يد عوفه يضيء لهبها ووجهها الداكن ، كانت تقول : ـ أعرف دائما أين أضع حاجياتي

كان الخطاف يخترق حافة دائرة النور بشعبه الحادة ، وكانت تسمع اصوات مدفعية وهدير طائرة قريب وسريع ، وترتعش الشمعة التي تستقر على المنضدة بظل اسود على الصبغة البنية الداكنة لخشبها المشقوق طوليا بشقين متوازيين غائرين الى جانب ظل جسد الطفل الناقص من الرأس • وعلى مسافة أخرى ، اختلاط غائم وضخم لبقع الأجساد السوداء التي ترتقي الجدران •

كان الظلام قد تجمع بعد انسحابه خلف الباب المفتوح ، في حين كانت النيران المحجوزة للطباخ *تتسرب من الزاوية في توهجات غير واضحة* •

اطلت عوفه تحت المنضدة ، فقالت امرأة : ـ سقط شيء أمي عوفه ؟

قالت عوفه من الأسفل : ـ لا • ظننت أن هناك من يختبىء اسفل المنضدة •

ضحكت النسوة • قالت عوفه : ـ هل نحن بحاجة لنار ؟

قالت امرأة : ـ الوقت دافىء ولا حاجة لغلق الباب أيضا •

قالت عوفه : ـ اني ارتدي ثلاثة اثواب وثلاثة سراويل •

ضحكت النسوة ، وهي تستمر في الكلام : ـ دفئن اجسادكن • وسنشرب شايا بعد قليل •

قالت امرأة : ـ نحن بحاجة لكراسي أخرى نشتريها من المزاد •

اقتربت عوفه من الشمعة وأحرقت أطراف عيدان من البخور •

النهدين وتحت الابطين ، تحت الثياب المرقة عطر الطلع والقداح ، عروسة ذات اسنان بيضاء واضلاع غضة واظفار دقيقة ، ذات اقدام لم تطأ عتبة الدار ولم تطأ الاماكن الساخنة ولا الرطبة ، لم تدخل الظلمة بدون فانوس ، ولم تسمع غير ما قيل لها بصوت عال ، فتاة من القطن ، محشوة بالقطن ، مسدودة وكاملة ، تخطو باحتراس وتملك الشجاعة والصبر ، لها شعر منسرح لم تعبث به امشاط الشياطين ولا مناقير الغربان ، لم تعرف الا رائحة الازهار البرية ، تحفظ عن ظهر قلب الصلاة والدعاء ، تقعد ببطء وتقوم ببطء ، لجلدها ملمس الحرير ، اذناها بوقا الرحمة لم تسمع بهما غير حفيف الاشجار وخفق اجنحة الطيور ، فمها مسدود على جمر باردوكلماتها ساخنة ذات رنين ، انفاسها تسيل الشمع ، راحتا يديها بلا تقاطيع شريرة ، عيناها قطعتا ماس ، عروس تسقط النجوم على نامرسيتها كل مساء صيفي وتفيض أشعتها فتعيد اقلبها توقده ، هناك نجمة بعيدة تحمل ماضيها ونجمة تحوي أيامها القادمة ونجمة تخلد لذتها الرقيقة ، ونجمة ستحبسها للابد . حملتها عربة افراس تدرج باجراس جانبية تشق امواج الليل وترسو عند الجدران ، ترسو باجراس ، ثم تستمر باسواط مظلمة تفض الاغشية وتفتح الجراح ، جراح باجراس .

فى مقتبل العمر خرجت من البوابة الرعوية كي تلج ممرات متاهة خشبية ذات أبواب من المرايا ، كانت تقف امام كل مرآة وتوجه اليها الاسئلة :

اين امكنتك ؟

ـ لا مكان لى .

ـ ما هو حلمك هذا المساء ؟

ـ لا شيء . لا شيء .

ـ ما هي رغبتك هذا المساء ؟

ـ نسيان ولادتي وعرسي ، فرحي وتعاستي ، اقامتي وتنقلي ، حبي وتبعيتي .

ـ اتحب الجارية ؟ •

ـ تحب وتفنى فى الحب ولا تعرف للحب حدا لانها لا تكتفي بالطاعة والاخلاص .

ـ ما الذى يفرق بين الصدق والكذب ؟

ـ الموت واللذة .

قالت : — الليلة جمعــة • بخور للغائبين والغائبات •

قالت امرأة تجلس على الارض : — أسـكب احدكم شيئا ؟

ولم يكن احد يملك ما يسكبه بعد ، انما تلك بولة الطفل القريب من الشمعة وقد تعرج خيط السائل الملتمع حولها دون أن يلحظه أحد ، ونفذ من شقى المنضدة •

صاحت امرأة بالطفل : — فعلتها يا جوو ؟

قالت عوفه بصوت واطىء : — كان يجب ان نحضر اقداحنا لذلك •

ضـحكوا ، وانحنت عوفه فقبلت الطفل في فخديه : انه زوجي الصغير •

ضحكوا بصـخب ، قال الرجل : — انك لم تتغيرى • لا زلت بذلك الحجم •

قالت عوفه : — ولونى ، ألم يتغير لونى ؟

ضحكت النسوة ، واخذت عوفه تتكلم : — أتصدقون انه كان لى زوج كالحليب •

قال الرجل : — لا نصدق •

ولكنها تدفقت بالكلام : — كنـا اثنين • ولم يترك لى غير هذا البيت الكبير كى اتذكره • قال انى أتركه لك ملجأ وقبرا فى نهايتك يا عوفه • قال لو ان الأمـوات يدفنـون فى البيـوت التى كانوا يسكنونها • قال انه ربح البيت فى لعبه قمار واحدة •

ثم اخذت تتكلم ايضا : — مازلت اذكر اننا معا كعصفورين سكنا عشر دور أو عشرين قبل ان يربح هذا البيت • كنت اغسـل الملابس واجمع الفضلات مقابل ان ننام ونأكل • لا تسألونى كيف عرفته • ما زلت تذكر انه كان يملك خمسة اسنان ذهبية فى مقدمة فكه الاعلى ومثلها فى فكه الاسفل •

وفتحت عوفه فمها الاسود ، ثم استمرت فى الكلام : — فم من الذهب ، وكان بلون الحليب • كان يدخل فى معارك لا أعرف عنها شيئا ولا أراه خلالها عدة ايام • ثم غاب كالنجمة • كان يعرف كل شـتائم الدنيا وكل حلاوة الدنيـا وكل

— ما شكل رعبك ؟

— كانى امشط شعرى بامشاط من الحديد المنصهر ، كانى متقيحة الاسنان ومتعفنة الاصابع ، تقطيع لاربطة الحياة فى جسدى .

— ماذا ترين ؟

— وجهى المفقود ، وجهى الغريب عنى .

— ماذا تتذكرين ؟

— الاشجار واعشاش الطيور والعشب الندى وعذوق التمر ، وجه عشيرتى ، الخواتم والاوشمة ، الافرشة النظيفة.

— ماذا تقول الامرأة لزوجها ؟

— انى لك ، انى لك بثيـابى وطراوتى وجهـلى حين تمرض وحين تغيب وحين تحضر .

— ماذا قال الزوج ؟

— كل الخدع الجميلة .

— ما هى امنيتك الآتية ؟

— ما يسندنى وما يغرينى بالبقاء .

— ماذا فى قلبك ؟

— كل سكون العالم ، كل خوف العالم ، لا قلب لى .

— من انت ؟

— لا اعرف ، لا اعلم ، بلا لسان واسنانى من جليد وحليبى يصب فى بطنى .

— لمن تتكلمين ؟

— لمن يحضر ولمن يغيب ، لمن يعلم ولمن لا يعلم .

— اين انت الآن ؟

— فى كل مكان ، فى لا مكان ، لا مكان لى .

وفى تخبطها داخـل متاهة المرآة ، فى ممرات مصـدوعة متشظية بانوار باهرة ، ثم فى ممرات معتمة رطبة ، كانت تلك الامرأة التى اجهل اسمها قد هرمت وعجزت عن الحركة .

وها انها قد تلاشت وتفسخت ولم اعثر عليها فى هـذه الغرفة الصغيرة المعزولة داخـل الظل الاسـود ، بين وجـوه نسوة سبع بلون الرماد او الشمع .. تلاشت فى الظلمة كذلك مع وجه « عوفه » المتسلط ، كما لم اتعرف على وجهى وهـو مختفى ايضا فى تيار المجرى المظلم المضمخ بالبخور .

مفاسدها . كنا نبيت أحيانا فى العراء . هكذا تماما . اذكر اننا فى ليلة صيف نمنا على أحد الارصفة ولم نكن لوحدنا . هناك آخرون . لم أعرف حتى ذلك الوقت كم هى الحياة طيبة فى العراء . فوقك النجوم وتحتك الأرض وليس لديك ما تخاف فقدانه أو ستره . كان ينام نصف عريان وكنت انا مستورة .

ضحكوا بدون حماس ، وكان الغطاء المعتم خارج الغرفة يفرقع بأصوات عنيفة ، وكانت عوفه تتكلم :

– هذه مدافع .. مجازات وارصفة وجسور وسطوح . كنا ننتقل باستمرار ، ولم نكن نفعل شيئا قبيحا . الاعمال الدنيئة تحدث خلف الجدران . كان أحدنا يعرف الآخر .

توارت عوفه وبقية الاشخاص واشياء الغرفة، دفعة واحدة ، حين انطفأت الشمعة فجأة . ولم ينر الطباخ شيئا فى الزاوية . تضحك النسوة من امكنة مجهولة وكان هناك من يصدر الحركات، كما يستمر صوت مظلم صعب النفاذ ، يستغرق زمنا غير محسوب بدقة كى ينتشر ويسمع :

– عرفت كثيرين غيركن . رجالا ونساء . سألن ابن عواشه هذا .

تركوا متاعهم وروائحتهم دون أن اعرف أين سيجدون راحتهم هذه الأيام . كانوا يسكنون الغرف السفلى والغرف العليا ، وفى الصيف كنت أفرش ثلاثين أو أربعين سريرا على السطح .

ثم أخذ الصوت الخفى يقطع مسافات شاسعة كى يصل :

– تمتعن بليلكن ونهاركن . كل شىء زائل . بناتى ، زائل كالثلج . ولا يبقى اثر . لن ترحلن . اريد ان أتمتع برائحتكن طويلا . كن قرب قلبى التالف . قلب عوفه . انتن فتوتى الذابلة .. أنا القبيحة الواهمة .. انا الهرمة القذ ...

فيما يفرقع الظلام ، كان صوت يبتعد فى غور لا يرى ويفقد نبرته الانسانية السابقة ، كما ان كل شىء تلاشى فى العتمة .

الفنون التشكيلية

فى

البلاد العربية

(عدد خاص)

تعد « المجلة » لاصدار عدد خاص بالفنون التشكيلية فى البلاد العربية ، وهى ترحب بنشر ما يصلها من صور ودراسات تعرض لوضع الفنون التشكيلية فى كل قطر عربى، وتحدد ملامحها واتجاهاتها وأهم مدارسها وأبرز روادها .

عجالة عن
القصة العراقية الحديثة

بقلم : محمد مستجاب

في الطريق من بيروت الى بغداد ـ الصيف الماضي ـ وفي سيارة مصابة بالتواء في الصدغ الأيمن ، التقيت بشاب يوناني مرح ساخر يتعشق الأدب ، سألته عن القصة القصيرة في اليونان فقال وهو يضحك : لقد ذبح تشيكوف كتاب القصة في اليونان حتى الخمسينات ، وأنا متأكد أنه قد مد المذبحة حتى كادت أن تشمل العالم …

ورغم عدم ميلي الى تعميم الأحكام ، فان التعبير ظل مسيطرا على ذهني خلال الفترة التي قضيتها في العراق ، وقد صارحت بعض الزملاء العراقيين بمدى تسلط هذا التعبير على خلال قراءاتي لهم ، الا أنهم تحفظوا في قبول ذلك الحكم (اليوناني) وان لم يتحفظوا في مناقشته …

ان الكثير من الأطباء والمحامين والمدرسين وصغار الموظفين قد تهشمت شخصياتهم وانسحقت وهي تواجه مصيرها محاوله أن تعبر عن فئتها المغمورة (١) ولا يمكن لنا الا أن نكرر ما ردده نقادنا كثيرا من اصابة القصة العربية ـ عموما ـ بهذا السرطان التشيكوفي ، حتى أنها في محاولتها القفز فوق أسوار تشيكوف سقط البعض منها داخل مستعمرات أخرى لموباسان وشتينبك وهيمنجواي وفوكنر ، عدا قلائل في الوطن العربي ، هؤلاء الذين استطاعوا أن يصنعوا ـ ويقيموا ـ مستعمرات خاصة بهم ، بل أصبح لبعضهم معاطف يمكن أن يخرجوا من تحتها أبطالا (ذوى أحاسيس خاصة جدا بهم) .

وبغض النظر عن الدخول في التفاصيل فان أرضية الأدب العراقي عانت من نفس المرحلة التي عانت منها ـ وفيها ـ أرضية الأدب المصرى ، (فان محاولات البعض التشبث عن جهل وعدم قدرة واعية للخلق بأذيال التشيكوفية ومحاولتهم اليائسة المضحكة لاستدرار عطف القراء واعجابهم وتأثراتهم السريعة المباشرة لكتاباتهم لهي في الحقيقة تزييف مشين لمفهوم الواقعية كمدرسة أصيلة تتبنى بصدق هموم الانسان) (٢) هذه المحاولات هي التي أدت ـ بقواها وضغوطها الى التيه الواسع الذى تشتت داخله القصة العراقية زمنا طويلا ، لا تستطيع أن تجمع خلايا كيانها رغم المحاولات البطولية الخلاقة التي قام بها جيان وفؤاد التكرلي .

لكن مذبحة تشيكوف (دعوني أستخدم هذا التعبير) تكاد تكون قد توقفت تماما في الستينات ، حيث ظهر موسى كريدى وموفق خضر ومحمد خضير والربيعي وادمون صبرى وخضير عبد الأمير ، أقول (تكاد) لأن بقايا المذبحة تظهر أحيانا في هذه المناوشات الفرعية بين أبطال قصص حديثة وبين أبطال تشيكوف لكنها لاتزيد عن مناوشات لا يلبث الكاتب أن يركز جهده ليعضد أبطاله ويصنع تفرده .

ففي مجموعة موفق خضر (مرح في فردوس صغير) نجد الشعور بالشلل والاحباط يطغى على أبطال المجموعة القصصية ، حيث يصبح العجز عن الحل هو الحل ، فالدوار يضغط على الرءوس ودقات الملل تفتت السعرات الحرارية لكيان الفرد ، هذا التفتت الذى يصبح في حد ذاته معبرا رئيسيا لفهم معظم القضايا الخاصة أو العامة ، حيث تترك الأمور تنساب في سلبية لزجة من خلال التعود المؤلم للواقع ، وتعد قصة (العصافير) أنضج وأرقى ما في المجموعة ، رغم عدم قدرة الكاتب الشاب على المخاطرة باستخدامات لفظية حديثة أو اضافات تكنيكية خشية أن تصبح عبثا على أسلوبه الذى ظل محافظا على انشائيته الهادئة ..

لكن عبد الرحمن الربيعي في مجموعاته المتتالية (السيف والسفينه ، الظل في الرأس ، وجوه من رحله التعب) يمارس حزنه الخاص جدا من خلال أبطال منبطحين على الأرض مستسلمين للهزيمة ، حيث يملكون القدرة على المواجهه لكن بادوات والأجهزة تلمه · لا يستطيعون ــ بهــده الادوات والأجهزة ــ أن يحددوا الاتجاه أو يعرفوا ما يريدون ، وبطريقه سرديه ــ مقصودة ــ يحاول الربيعي ان ينفذ خلالنا ــ نقراء ــ وأن يجهد أصابع أبطاله كي يتركوا بصماتهم على قلوبنا ·

ويناقش أدمون صبرى في مجموعه (عنـدما تكون الحياة رخيصه) اشياءه بوعي وبادراك ، ويلقى باسانه ــ العراقي ــ أو العربي ، لوقود للاحداث ، وقودا رخيصا لموتور يضج ويصنـع هذا الصوت العالى الذى ينزع عن الكاتب غيبوبه الفن الذهنية التي تصنع للفن عبقريته ، أن الوعي والادراك محسوبان على الكاتب لا له مما حول معظم قصص المجمـوعه الى أفكار تناقش لا أحاسيس تحس وتدرك ·

وفي (اعوام الظمأ) لمحمـود الجميلي : نجـد رصانه اللفظ وسيطرة الكاتب على لغته ، وتكاد تكون موضوعات المجموعه هي هذا التيه الرهيب الذى يفصل المدينه عن الريف ، مما يذكرنا فور قراءة المجموعة بكاتبنا الشاب زهير الشـايب (المطاردون) ، فبشاعرية حزينه يضيع الكاتب افراده الريفيين في المدينة (دون رحمه) حيث تتحول خطاهم الى مجـرد وقع مهموم والمـدينة تفترسهم في بطء أو في سرعه ــ مستوعبا خلال كل ذلك معاناته الشخصية لقضايا الفرد العراقي المعاصر ·

واذا نحينـــا جانبا تلك المجمـــوعات التى اخترناها ، وحاولنا التعرض لقصص محددة فانه لابد لى أن أتعرض لقصة نجيب المانع المنشورة في مجلة الكلمة (سـبتمبر ١٩٦٩ تحت عنـوان (الدفن) ، والقصـــة تحكى ــ ببساطة حلوة ساخرة ــ أنه أثناء قيام البطل بأجازته (الريفية) وردت اليه برقية من بغداد من جاره يقول فيها (مات كلبنا نونو والدفن غدا) ، وقد سافر البطل لحضور جناز كلب جاره ، فلم يجد الكلب قد مات، ولكنه تعرض لمحنة ساخرة وقاسية اذ أن ابن الجار ــ وفي وجود محكمين ــ دخل معه في مناظرة لتحديد أى منهما الأذكى ، ومن خلال هذا الحدث يتــــداعى عالم نجيب المانع المغرق في المفـارقة واللمحات الذكية والذى يشع الحزن من خلفيته في فن راق وهادىء وهامس وصادق ·

كما أنني يجب أن أنوه بقصة محمد خضـير (الشفيع) المنشورة في العدد الرابع من مجله الكلمه ، اذ يحرك محمد خضير امراة حبلى وينزلها من فوق السطح لكى تغامر مندمجه في احتفـال (عاشوراء) ، ويحرك معها عالمها الخاص كله ، ويصـف لنا المهرجان الدينى الكبير بكل دقه (مما يذكرنا بعبد الحكيم قاسم في روايته : أيام الانسان السبعه) حيث تموج كربلاء بكل الاعلام والتحركات والتظاهرات الدينيه ، ويصل بالمراة الحبـلى الى أزمتهـا التى ذابت بينها وبين عالمها الخارجي الفواصل واصبحت البطنه الكثرونا في تلك نشاط وتحرك درى ، واد بالمراة : (حركت راسها المرتكز على حافه الدكه ، كانت المراة الحبلى كرة ملفوفه بالسواد يستند عليها الراس بصوره مائله ، وكان الراس كتفاحة محترقه ،جوانب بقى وسطها المتورد سالما عبر ان السكون العجيب الذى يطبعه يوحى بان الحريق سيأتى عليه كذلك · ودون أن تحرك رأسها راقبت الاظفر التالف وهو ينط على بلاط الممر حتى اختفى خلف ظهرها ، وكانها تكتشف ذلك الالتواء القبيح للاظفر اول مرة · وعادت المياه الصافيه المتدفقه من فواصل الرمر تسيل بحفيفها الناعم وانتظرت المراة الحبلى ان يعرفها نهر المرمر ثانيه بلدته الغريبه وتوهجه بضوء) · · ·

ان محمد خضير في هذه القصة قدم لنا الحياة كلها في حركتها الذاتية المستمرة المنهكه القاسية في لغه يسيرة متفردة ومريحة حيث نواجه لحظه الميلاد الملتفه ذات المعاناة الخاصة ·

أما موسى كريدى فاني حائر تمـاما معـه ، أحيـانا يكتب ما أفهمـه وما يفهمه الآخرون ، وأحيانا يلجأ الى هذه التهويمات المبالغ في اغرابها وغموضها ، ففي قصة : طقوس العائله (عـدد مايوم ١٩٦٩ من الآداب البيروتية) تأخذ هــذا الجزء :

(كانا في نقطة لتجمع الخيول ، ودخلا معا خلال الحركة ووجدا أنهما بسبيل وضع غير مألوف بدأ يتشكل ببطء عبر أصوات تضج ومصابيح صغيرة مثبتة في بضع مثلثات خشبية مرفوعة ينتظمهـا سلك كهربائي طويل ·

ــ هل تهدأ ؟ ·

ــ انها لا تهدأ · ان أصداءها المتبقية في الريح تظل تخاصم أسماعنا حتى النوم · اننا نحـلم بها · فالليل هنا وخلال هذه الأيام لا حدود له ، أبيض رغم سواد منتشر ودافر في أمكنة ضاجة تكاد أن تحل في الرءوس ·

- والرءوس ؟

- تهرب بينما يسيل الدم خيوطا غليظة .

- لم أشهدها من قبل .

- تعال معي ..

وسارا معا . وحولهما كانت بعض الرءوس حليقة تلمع تحت الاضواء الساقطة من مصابيح سيارة تمر بطيئة وسط المراثي والشموع المتوقدة وقد صفت على شكل دائري وهي محمولة فوق مئات من الصبيان) .

ان موسى كريدي جعل من الغموض موضوعه المفضل ، ورغم ان الغموض والابهام قد يعطيك - كقاريء احساسا ما ، أو محصلة احاسيس دون فهم - احيانا ، الا أن موسى كريدي - وبجراة ايضا لا افهمها - يسلبك الاثنين : الاحاسيس والفهم ، وقد جرني الحديث عن موسى كريدي - في بغداد - الى طرق موضوع اعادة صياغة اللغة لكي تساير هذا الارتباط المضني المجهد الذي يعاصرنا ، وفي رأيي - وهذا الكلام موجه الى محمد ابراهيم مبروك عندنا - أن اعادة صياغة اللغة يجب الا تكون أبدا على حساب قدرتنا على العطاء ، لابد أن نفهم الجزئيات الصغيرة التي تعطينا الاحساس الحر بالتكوين الكلي ، ان غموض - وابهام - الجزئيات الصغيرة هو طمس كامل وقاتم للتكوين الكلي ، انني الطرف الثاني في المعادلة ، الكاتب طرف أول ، العلاقة بيننا سواء أكانت حسية أو حدسية هي التي تصنع للكتابة - وجهد الكتابة قيمتها .

ان الاغتراب وممارسته في الكتابة وما يتبع ذلك من ضغوط الحلم على رؤانا وتأثيره على علاقتنا بالاشياء موضوعات مفضلة لدى الكثيرين ، لكن موسى كريدي غير قادر على أن يوصل لنا قضاياه حيث تتحول قصصه الى تهويمات لا لون لها ولا رائحة ولا طعم أيضا .. رغم أن موسى كريدي في مجموعته (أصوات في المدينة - بيروت) أعطانا انطباعا (واضحا) بأنه صاحب الباع الأكبر في محاولات التجديد والتجديد الشكلي فقط .

ان قضية الوضوح - اذا كان للوضوح قضية - يطرحها محمد كامل عارف في أقاصيصه ففي قصته (ثلاث قصص من ليزا البولندية - مجلة الكلمة - اذار ١٩٦٩) نجد الايقاع الهادىء الذي يكشف العلاقة - الواضحة - بين البطل ، وبين البطلة ، بين العراقي الشرقي والبولندية الاوربية الباردة التي تفهم أمورها بوجه اخر مختلف ومناقض لمفاهيمنا لنفس الاشياء ، كما أنها - قضية الوضوح - تظهر - بوضوح في مجموعات خضير عبد الامير (الرحيل - عودة الرجل المهزوم) - حيث نلمس - ونحس - ونعاني من هذه الحساسية الفائقة لدى أبطاله من ضغوط الصراع الطبقي ، فالموت والسلطة والاستعباد والارتماء في أحضان الفرق بين ما نريد وما نستطيع ، عناصر رائعة وجديرة بالكتابة عنها - مهما كتب عنها من قبل - وخضير عبد الامير قد جعل ذلك قضيته الشخصية حيث من خلالها قد أنضج تفرده وأوصل لنا قضاياه ومعاناته الممزوجة بمعاناة أبطاله المختارين بعناية من بين الطبقة الكادحة في العراق .

***

ان ما تعيش فيه القصة العراقية هو نفسه ما تعيش فيه القصة المصرية ، حيث يكاد يكون الوسط الاجتماعي واحدا ، حتى ردود الفعل الناتجة عن هزيمة يونيو تكاد تكون واحدة ، ان النكسة التي واجهتنا جميعا أصبحت ألعين الحمراء التي تشع بالموضوعات والأبطال والاساليب والاشكال ، حيث اتضح لنا أنه من الممكن أن (نرى جيدا) وأن (نفهم جيدا) وان (نغوص في واقعنا جيدا) وأن نحاول أن نتذكر أن أسهل أنواع العوم هو العوم على الظهر ، حيث لا اجهاد وايضا لا تقدم ، وفي الوقت الذي يستسهل فيه بعض القصاصين العوم على الظهر ، فان آخرين - قليلين - يغوصون في الاعماق ، ويجاهدون للطفو ، ويجاهدون لكي يشقوا التيار، ويجاهدون لكي يوصلوا لنا معاناتهم ... بكل أشكال الفن القصصي العظيم .

وهؤلاء - الذين يغوصون في الأعماق - جدير بنا أن نحتفي بهم وأن نشعرهم دائما أننا نشعر بهم .

عداوة الشعراء / صداقة الشعر

أدونيس

- ١ -

صلاح عبد الصبور وأنا من « جيل » واحد ، بل من عمر واحد ، تقريباً . ليس بيننا ، كتابةً أو سياسةً ، أيّ شيء مشترك . لكنّنا ، مع ذلك ، مؤتلفان في الأفق الذي يؤسّسه الشعر . كأنّ بيننا ما يمكن ان أسمّيه ، شعرياً ، صداقة العداوة ، وما يمكن أن أسمّيه ، حياتياً ، عداوة الصّداقة .

أليس هذا ما ينطبق ، في الحالين ، على العلاقات فيما بين الشعراء ، بعامّة ؟ فأنتَ كشاعر « عدوٌّ » للشاعر الآخر ، بطبيعة كتابتك الشعريّة ، لأنّك تكتب ذاتك الخاصّة ، وتكتبها بطريقة مغايرة . وأنتَ ، في الوقت نفسه « صديقه » لأنك سائرٌ في أفق الشعر الذي يسير فيه ، تسكنك الهواجس الإبداعية ذاتها التي تسكنه ، ففي هذه الهواجس التي هي أساسياً ، أسئلة تُطرح على العالم ، يتلاقى الخلاّقون السّائلون ، فيؤلفون ، على تباينهم ، « أرضاً » واحدة ـ يتباعدون فيها ، متجاورين ، ويختلفون مؤتلفين .

لكن ما أفجعَ المفارقة هنا : كأنّنا ، في الحالين ، نحتاج جميعاً إلى الموت لكي يوثّق الصّداقة بحصر المعنى ـ الصّداقة بينَ الإنسان والإنسان . فكأنّ الموت الذي يجتاح الحياة هو الذي يعلّمنا ان نحبّها،وكيف ـ أعني أن نحبّ طاقتها الأولى ، وأجمل وأكمل تعبير عنها : الإنسان ، بذاته ولذاته . أليس الموت ، إذن ، الشعر الآخر الذي لا يكتشفه اكثرنا إلاّ بعد فوات الأوان ؟

- ٢ -

أن تكون اللّغة في مستوى الأشياء ، تَلْتصِق بجلدة الحياة ، المكسوّة بغبار الأيّام وتَعب التأمّل - ذلك هو الباب الذي دخل منه صلاح عبد الصبور إلى الشعر . أو لنقل إنه من سُلالةٍ شعريّة تنحو هذا المنحى . وكان ، في علاقته مع هذه الأشياء ، يؤثر الوشوشة على الصّراخ ، والمؤالفة على المنابذة ، والرضى على الغضب ، في مُناخٍ من الحساسية شبه الفاجعة . وفي هذا ما يجعلني أميل إلى أن أصف شعره بأنه وسَطٌ لِسِرجةِ الكآبة . وللهوامشِ مصادفات الذاكرة : زهرة هنا أكثر ذبولاً ، زهرة هنالك أقلّ عطشاً .

ربّما لذلك يمكن القول إنّنا لا نجد في « جيلنا » (لا أحبّ هذه الكلمة في الحديث عن الشعر) ، من احتضنَ الطّميَ التاريخيّ - طَميَ الانسحاق ، والصّبر النبيل ، والغبطة التي لا تكاد تتميّز عن الفجيعة ، أو الفجيعة التي لا تكاد تتميّز عن الغبطة ، والجسد الذي ينتظر ، بحكمة التّعب ، أن يتحوّل إلى رقيمٍ في المملكة الهيروغليفيّة - مملكة السرّ ، ومن سافر في أغواره واستنطقه ، - أقول ربّما لا نجد مَن فعل هذا كما فعله صلاح عبد الصبور . دون ادّعاء - كأنه هو نفسه نخلةٌ أو نافذة أو زهرة .

- ٣ -

ما اختلافُنا ؟

لكن ، أليس جوهرياً للشعر أن يختلف الشعراء في النّظر إليه ، وفي كتابته ؟ بلى ، ذلك أنّ الشعر تعدّدٌ لا وحدة . فلئن كان من شيءٍ نقيضٍ للأحديّة ، فهو الشعر . والاختلاف هنا يكشف عن هذا التعدّد ويؤكده . لكنه لا « ينفي » كما يتوهّم بعض « المقاولين » في سوق « النّقد » ، وبعض الذين « يفرضون » الشعر كأنهم يكتبون « فروض إنشاءٍ مدرسيّة » ، وإنما « يثبّت » ، وهو « لا يسلب » ، بل « يوجب » .

كيف يرى شاعرٌ إلى الحياة والعالم : ذلك هو امتدادٌ لذاته . ذلك هو وجوده ،

وقد صيغ كلاماً . إنّ شاعراً آخر « نقيضاً » يحتاج إلى ذلك الامتداد ، لكي يزداد فهمه لذاته وللعالم . فالآخر وجهٌ للذات : ضوءٌ كاشفٌ ، ودفْعٌ يُحرّك ويكمل .

حين أقول ، في هذا المستوى ، إنني أختلف كشاعر عن الآخر ، فإنّ قولي هذا لا يعني إنقاصاً من شعره ، أو طعناً فيه . إنه يعني ، بالأحرى ، أنني أتبارى معه ، من أجل المزيد من الكشف ، في طَرْح الأسئلة على العالم ، الأسئلة التي هي رئة الكتابة الإبداعية .

- ٤ -

كان حوارنا ، صلاح عبد الصبور وأنا ، يدور حول قضايا كثيرة : مضمراً ، حيناً ، مداورةً حيناً آخر ، صامتاً في الأغلب . ونادراً ما كان علنياً - إلاّ من جهته هو ، حيث كان يشير إليّ ، في أحاديثه الصحفيّة ، ناقداً بنوعٍ من التهجّم كنت أستغربه . خصوصاً أنه كان يأخذني لطفه وتواضعه ، حين كنّا نلتقي ، في بيروت أو القاهرة . وأذكر أنّه ، في حديثه ، كان يحرص على قول رأيه ، باحترامٍ للرأي المخالف . وكان ، في حدود خبرتي ، لا يمارس أسلوب الطّعن بالآخرين والكذب عليهم ، كما يفعل عددٌ من « الشعراء » .

ومن هنا كنت أُفاجأ ، حين أقرأ بعض أحاديثه في الصّحف ، لأنّها تقدّم ، فيما يتعلّق بي ، صورةً مختلفةً عن صورته التي أعهدها ، في لقاءاتنا . وكنت أقول في ذات نفسي : لماذا لم يناقشني ، مرّةً واحدة ، وجهاً لوجه ، بما يثيره عليّ في أحاديثه هذه ؟ ثم أجيب : لعلّه يريد أن يستدرجني إلى نقاشٍ علنّي ؟ أم أنّ « مرضَ التهجّم » الذي يوجّه الصّحافة الأدبية العربية ويغذّيها ، استطاعَ أن يصل إليه ؟ في كلّ حالٍ ، كنت أقرأ وأصمت ، إذ ليس من عادتي ولا من طبيعتي أن أدخل في جدالٍ ، أو أن أردّ على أقوال الآخرين عنّي ، مهما كانت جارحة .

ومع ذلك فإن هذه الظّاهرة لم تؤثّر على موقفي منه ، ولم تقلّل شيئاً من الاحترام الذي أكنّه له ، شاعراً وشخصاً .

كذلك ، لم يكن يخفي إعجابه ببعض الشعراء أو ببعض القصائد . وأذكر ، دائماً ، بين المقالات التي كتبت عن « ديوان الشعر العربي » ومقدّمته ، مقالته الكريمة ، المحبّة . أذكر أيضاً سهرةً جمعتنا معاً في القاهرة ، طُلب فيها إلى الشعراء الحاضرين أن يقرأ كلّ منهم شيئاً من شعره . وحين جاء دوري ، رغب إليّ بإلحاح ، أن أقرأ ما كتبته عن الحسين (المسرح والمرايا ، ١٩٦٨) : مقطوعات صغيرة كتبتها في القاهرة ، وتحديداً حول مسجد الحسين . وفي حين أبدى إعجابه الكبير بها ، كان ، فيما يبدو لي ، يتحفّظ إزاء قصائد أخرى تشبهها ، فنّياً . وتساءلت : إن كان معجباً بهذه المقطوعات ، فلماذا لا يعجب بما يشابهها ؟ وفي محاولة لتفسير هذا التّناقض ، كنت أقول :

ثمة نوعان من الإعجاب بعملٍ شعري ما : الإعجاب الفنّي الخالص ، والإعجاب الانفعالي ـ التّعاطفي . يقوم الأوّل على لذّة البناء والإتقان والتّناسق . ويقوم الثاني على لذّة التذكّر والتداعيات والتّطابق بين ما في نفس القارىء وما يثيره العمل فيها . وكان أعجابه من النّوع الثاني .

لعلّ في هذا ما يقتضي الحديث عن بعض ما كنّا نختلف عليه . أقول : بعض ، لأنّ ما أكتبه هنا ليس بحثاً أو دراسة ، وإنما هو ، بالأحرى ، أقرب إلى أن يكون خواطرَ أو شهادة . لذلك ، سأقتصر على مسألتين : اللّغة الشعرية ، وعلاقة الإبداع بالبنّية السائدة .

ـ ٥ ـ

أمّا عن اللغة الشعريّة ، فكان لكلّ منا رأيه وممارسته ، وكنّا على طرَفي نقيض . كنت أتساءل ، فيما أقرأ نتاجه ، (ولعلّه كان يفعل الشيء نفسه بالنسبة إلى نتاجي) : هل يكفي ، لكي نخرج من التّقليديّ الموروث ، ونؤسّس مقاربةً شعريّةً جديدة ، أن نستخدم اللّغة « البسيطة » أو « المبسّطة » ، أو اليوميّة العاديّة ؟ وكنت أجيب دائماً ، ولا أزال ، أنّ هذا الاستخدام ليس ، بحدّ ذاته ، مهماً ، كما يزعم بعضهم ، أو شعريّاً ، وإنّما تتجلّى أهميّه وشعريّته في كيفيته . ففي هذه وحدها ، يمكن استكشاف أو تبيّن

مدى تجاوز ، أو تفجير اللّغة الشعرية التّقليدية ، من جهة ، وفتح آفاق جديدة للتعبير وطرُقه ، من جهة ثانية . فالشعر يمكنه ، مبدئيّاً ، أن يستخدم جميع الوسائل وجميع العناصر ، بلا استثناء ولا حدود ، شريطةَ أنْ يظلَّ شعراً ، وأن يكون الإبداع هو الذي يسوّغ النّظرية ويدعمها ، لا العكس .

صَحيحٌ أنّ الحياة التي يعيشها الإنسان العربيّ ترهقه ، بجميع مستوياتها ، حتى لتكاد أن تسحقه . وتحت وطأة هذا الإرهاق السّاحق يميل بعض الشعراء ، بتأثير بعض النّظريات ، إلى استخدام اللّغة المُرهَقَةِ هي أيضاً ، تعويضاً أو عزاءً ، أو ربّما ، بحجّة البحث عن المطابقة بين النّفس المسحوقة واللّغة المسحوقة في واقعٍ مسحوق ، ممّا يخلق نوعاً من الارتياح والطمأنينة . هكذا يكتبون ، فنيّاً ، بما أسمّيه لغةً تحت اللّغة تتطابق مع هذه الحياة العربيّة التي هي تحت الحياة .

وربّما كان في هذا شيءٌ ممّا يفسّر الدّعوة إلى اللّغة الدّارجة : اللّغة التي عَرِيت من البحث والتّساؤل ، واكتفت بالحاجة العمليّة المباشرة . ولئن صحّت افتراضاً ، هذه الدّعوة إلى لغة « الشعب » ، بالنسبة إلى اللغة الإنكليزيّة ، مثلاً ، كما يدعو إليوت ، (وهذا ما قد نجد له تفسيراً في تاريخية اللّغة الإنكليزية ، وتاريخيّة الإبداع فيها) ، فإن المسألة ، بالنسبة إلى اللّغة العربية ، أكثر تعقيداً . وليس ذلك ، حصراً ، بسبب الدين ، عموماً ، والقرآن الكريم ، خصوصاً ، كما يذهب بعضهم إلى القول ، وإنما بسبب الشعريّة أيضاً ، أو الإبداعيّة ذاتها . فمشكلات اللّغة عندنا ليست في اللّغة ، بما هي لغة ، كما يبدو لي ، بقدر ما هي في بنية العقل والنّفس - في الرؤيا الإبداعية ، بمعناها الشامل . بتعبير أوضح : ليست اللغة العربية هي « القاصرة » ، « المتخلّفة » ، « الميتة » ، . . . الخ ، وإنما « العقل » العربي هو « القاصر » « المتخلّف » ، . . . الخ ، والإبداعية العربية هي القاصرة ، المتخلّفة ، الميتة . واللّجوء إلى اللغة « الدّارجة » ، أو « البسيطة » ، أو « المبسّطة » لايؤدّي آليّاً وبالضرورة ، كما يتوهّم بعضهم إلى تجاوز « القصور » و« التخلّف » و« الموت » . فهذا اللجوء ليس ، في أحسن حالاته ، إلاّ نوعاً من الاستيهام .

صحيحٌ أيضاً أنّ الحاجة إلى التّبادل والإيصال تطغى شيئاً فشيئاً . لكنّ مسايرةَ الشاعر لهذه الحاجة تقوده إلى أن يرى اللّغة مجرّدَ وسيلة أو أداة ، مما يتناقض مع الشّعر ولغته . أو كأنّ هذه المسايرة تشبه القول : الشمس بعيدة ، فلنصنع قُرْصاً يشبهها ، ولننظر إليه على أنه الشّمس . شعر « القُرْص » هذا ، يَشيعُ على أنه هو ، وحده ، شعرُ الشّمس . لكنّه واهنٌ ، فقيرٌ ، مُعْتِم . وهو لا يُوَلِّد إلاّ برودة الموت . ذلك أنّ اللّغة التي يكتب بها ليست في مستوى الإنسان الخلاّق ، وإنما هي في مستوى الإنسان المستهلك ، وحاجاته العمليّة السّريعة . لذلك هي لغةٌ بلا لغة ، ولا تقدر أن تنتج إلاّ شعراً بلا شعر .

قد يكون في هذا ما يوضح بعض ما عنيته في الكلام على ما سمّيته ، في مناسباتٍ ومواضع كثيرة ، بـ « تفجير » اللّغة الشعرية التقليديّة ، وما أسيء فهمه ، وكان صلاح عبد الصّبور بين الذين أساؤ وا هذا الفهم ، أو لعلّي لم أحسِنْ إيضاحه . فلم أقصد من هذا التفجير استخدام التراكيب الدّارجة في لغة الحياة اليومية ، أو المفردات النّابية المبتذلة ، أو الصّيَغ غير النّحويّة ، أو الألفاظ الأجنبية والعبارات العلميّة ، أو التبسيط الصّحفي ، مِمّا يُوهم الذين يمارسون هذا الاستخدام أنهم « يجدّدون » ، ظنّاً منهم أنّ هذه الأشياء لم يعرفها « الأقدمون » ، وإنّما عنيت تفجيرَ البنية الشعرية التقليدية ذاتها ، أي بنية الرّؤ يا وأنساقها ، و« منطقَها » ، ومقارباتها . أو بعبارة أكثر إيجازاً : تفجيرَ مسار القول ، وأفقه .

أضيف إلى ذلك أنّ اللّغة الشعرية أوسعُ وأبعد وأعمق من أن تتحدّد بالمفردات والعبارات والصّيَغ . ثم إنّ أكثر الكتابات التي تلجأ إلى ذلك الاستخدام ، عفوياً أو قصدياً ـ بحجّة أنّ « الفصحى ماتت ! » ، إنما هي ، في بُنيتها العميقة ، « فصيحة » فصاحة تقليدية ، وتعكس رؤ يا تقليدية ، ومقاربة تقليديّة . وأبسط تحليلٍ لهذه الكتابات يفضحها ، بشكلٍ ساطع . وهذه المفارقة تؤكّد أنّ هذه الوسائل ليست أكثر من « حَشْوٍ تقنيّ » . وفوق هذا كلّه ، يعرف العارفون بالشعر أنّ الكتابة الشعريّة العربية القديمة تحفل ، منذ القرن التاسع (الثالث الهجري) ، بمثل تلك الوسائل . فالعابرُ ، اليوميّ ، التّفصيلي ، الدّارج حتى بألفاظه العاميّة ، الشائعة (وهذا ما يمكن أن

نسمّيه ، موقتاً ، بـ « شعر الأشياء » ، الحميمة أو الحياديّة) بشكّل نمطاً أساسياً من أنماط التّعبير في الشعر العربيّ ، بدءاً من تلك المرحلة . ومن يريد أن يكوّن شيئاً من المعرفة عنه ، يمكنه أن يقرأ شعراء كثيرين : أبا الرَّقَعْمَق ، ابن سُكَّرة ، ابن الحجّاج ، الواساني ، تمثيلاً لا حصراً . وفي « يتيمة الدّهر » للثعالبي ، نماذج كثيرة من هذا النّمط .

المسألة إذن هي زلزلة « الجسد » ذاته ، لا تغيير « الثوب » . وهي ، في أيّ حالٍ ، ليست مسألة « التفجير » النظريّ ، أيّاً كان المقصود منه ، وإنما هي مسألة الشّعر . هل هذا « التفجير » شعرٌ أم لا : تلك هي المسألة .

ـ ٦ ـ

أمّا عن القضيّة الثانية ، فكنت أقول ولا أزال ، إن ثمة بعدين أساسيّين يحدّدان حياة الإنسان ، بالنسبة إلى الوضع الذي يعيش فيه ـ وهذا ما يصحّ ، على الأخصّ في المجتمع العربي : بعد القبول ، وبعد الرّفض . الأوّل يعني التكيّف مع السّائد . ويعني الثاني تطلّعاً نحو « المكبوت » ، أو الممكن . ويتعذّر أن نفهم حركة التاريخ ، بنبضها الخلاّق ، استناداً إلى التكيّف ، لأنّ هذا نوعٌ من السكون ، من التّوازن الجامد . الممكنُ ، على العكس ، هو المفتاح لفهم هذه الحركة فهماً صحيحاً . ذلك أنّه يمثل الفاعليّة المحركة للإنسان . فالإنسان ليس ما كان وحسب ، وهو أكثر ممّا هو عليه : الإنسانُ ، جوهرياً ، أعظمُ من ماضيه وحاضره ، لأنه خالقٌ لمصيره : يصنع نفسه ، باستمرار ، ويصنع العالم كذلك ، باستمرار .

هكذا يبدو لي أنّ إشكاليّة المجتمع العربيّ ، بعامّةٍ ، والثقافة العربية ، بخاصّةٍ ، إنما هي في هيْمنة السّائد على الممكن ، هيمنة نزعة التكيّف على نزعة التجاوز ، أو لنقل : هي في هيمنة بُعد الجواب والتّقليد ، على بعد السّؤال والإبداع . وهي ، إذن ، أعمقُ من أن تكون مجرّدَ إشكالية الفُصحى والدّارجة ، (واستطراداً : إشكاليّة الكتابة بالوزن أو النّثر) ، فهذه ليست إلا نتائج أو مظاهر . والنّظر إليها في معزلٍ عن جذرها الأساسيّ ، سطحيٌ وعقيم .

من هنا يمكن القول إن هناك نوعين من الرّفض في الحركة الشعرية العربية الحديثة : يتمثل الأوّل في الكتابة بأشكالٍ تختلفُ ، ظاهرياً ، عن الأشكال التقليديّة . لكننا حين نحلّل هذه الكتابة ، يتجلّى لنا أن الرّفض الذي تعلنه ليس إلاّ « ثوباً » ، مختلفاً ، موضوعاً أو مُلصقاً على « الجسد » التّقليدي ذاته . فنحن لا نقرأ في هذا النّتاج ، المكبوت / الممكن ، وإنّما نقرأ السّائد / القامع . أو قد نقرأ هذا « مكسّراً » ـ إن صحّ التعبير ، في تشكيلاتٍ مختلفة . ومن هنا لا يصدم القارىء التّقليدي لأنّه لا يمسّ « جسده » ، وإنما يلامسُ « زينته » ، عدا أنّه ، إجمالاً ، في مستوى الإدراك المباشر ـ أي أنه غيرُ إشكاليّ .

هذا النّتاج ، أخيراً ، يحجب الوعي ، على مستويين : سياسيّ ، وثقافي ـ نقديّ . فهو ، من الناحية الأولى ، يكوّن بطبيعته جزءاً من بنية النّظام السياسيّ ـ الثقافيّ السّائد . وهو ، من الناحية الثانية ، « يفرض » ـ بقوة انخراطه في السّائد ـ نَقْداً لا يدرسه كـ « مشروع » ، وكـ « مستقبل » ، كما هو الشأن في النّتاج الإبداعي ، ولا يُعنى بما تمكن تسميته بـ « حركيّة النّص » . إنه نقدٌ يدرس « حزام » النّص ، لا النصّ ذاته . والنّقد هنا ، كهذا النتاج الذي ينقده ، غيرُ إشكاليّ ـ أي غير تاريخيّ ، بالمعنى الحركيّ الخلاّق ، عدا أنه يحجب الوعيَ ، هو أيضاً .

أمّا النّوع الثاني من الرّفض فيتمثّل في الارتباط العُضوي بإشكالية الواقع / الممكن ، في تاريخيّة الإبداعية العربية ، أي في التاريخ العربيّ ككلّ . الرّفض هنا هو نفسُهُ إشكاليّ : مع المجتمع وضدّه في آن ، داخل « لغته » وخارجها في آن . وهو يتجاوز المفردة وصيغ التّعبير : يتجاوز مجرّد التشكيل الأزيائي ، إلى ما سمّيته بـ « زلزلة الجسد » . إنّه رؤيا شاملة ـ موقفاً ، وتعبيراً ، وبنية . إنه التاريخ كلّه ، بتناقضاته كلّها ، من أجل أنْ يكون إشارة إلى كتابة تاريخ آخر .

- ٧ -

مع ذلك ، ليست الآراء أو النّظريات إلا نوافذ نُطلّ منها . أو ليست إلا إشارات في طريق البحث عن مزيدٍ من الضّوء . فهي لا تصنع أيّ شاعر ، ولا تسوّغ أي شعر .

الإبداع يلغي النظرية ، ومن الشّعر نفسه تنبعُ المفهومات ، وليس العكس . ولعلّ الدّلالة الأساسية للنظريات والآراء تكمن في أنّها تكشف عن التمزّقات والتّململات والتطلّعات داخلَ ثقافةٍ ما ، في مجتمعٍ ما . وفي هذا تبدو أهمّيّة الوعي النظريّ - إبداعياً ، لدى الشاعر . فدون هذا الوعي قد يساعِدُ في خنق الوعْي عند القراء الذين يتوجّه إليهم ، ويثبّت السّائد ، مُخْمِداً الرّغبات الإنسانية التي هي ، عُمْقياً ، نزوعٌ نحو اختراق السّائد .

- ٨ -

سلاماً لصلاح عبد الصّبور عدوّاً أصديقاً في الشعر .



لبنان
مواقف
العدد رقم 24-25
1 نوفمبر 1972

ادونيس

عشر نقاط
لفهم الشعر العربي الجديد

I - الحركة الشعرية العربية الجديدة التي نشأت بدءاً من الخمسينات وشاركت في تعزيزها مجلات عربية عدة، وبخاصة مجلة «الآداب»، لكن بشكل عفوي وغير منهجي، والتي أخذت تنمو في اطار نظري - تجريبي ، في مجلة «شعر» ،- إن هذه الحركة ما تزال حية نامية . صحيح أن معظم الأسماء التي كانت في أساس هذه الحركة ، توقفت عن العطاء الابداعي . واذا كان بعضها ما يزال ينتج فإن ما ينتجه ليس الا اعادة لانتاج ما أنتجه هو ، أو أنتجه غيره . لكن صحيح أيضاً أن اسماء جديدة تبرز في مختلف البلدان العربية ، فتدخل في مجرى هذه الحركة وتطمح الى أن تعطيها أبعاداً جديدة ، وفي هذا العدد نصوص تمثل هذا الطموح تمثيلاً مضيئاً .

II - الشعر العربي الجديد **تجريبي** في طرائقه، **هجومي** في دلالاته. تجريبي لأنه يحاول أن يؤسّس، وهجومي لأنه يحاول أن يكتشف مدار التأسيس. هناك يغيّر اللغة الشعرية ، وهنا يغيّر المعاني . كل هجوم ، اذن ، سياسي أو اجتماعي أو اقتصادي داخل في **قضية** الشعر الجديد . والشاعر الجديد انما هو ، بالضرورة ،

في صفّ المسحوقين ، المشردين ، الجائعين ؛ في صف العمال والفلاحين : هؤلاء لهب الهجوم ووقوده ؛ طريقه وزحفه . فالصيرورة هي قضية الشاعر الجديد . إنه يُعنى بالتحوّل ، وهو لذلك مع الحركة ، مع جميع التحركات التي تنبىء بالتحوّل أو تهيئه :الطلابية ، العمالية ، الفلاحية ومختلف التحركات الديموقراطية الأخرى العاملة في اتجاه الصيرورة . لذلك يرفض الشاعر الجديد شروط الحياة السائدة ويعلن عن ارادة تغييرها ؛ وهو يتمسك بالاخلاقية الصارمة التي يقتضيها هذا الرفض وهذه الارادة .

III - يكتب الشاعر الجديد مضاءً بهذا الوعي ، ومن هنا تقترن ، في الشعر الجديد ، الفاعلية السياسية بالفاعلية الشعرية . ومن هنا ، تبعاً لذلك ، يقف الشاعر الجديد ضد كل سلطوية ، وبخاصة سلطوية الحياة الراهنة . ذلك أن بنية هذه السلطوية نقيض للهجوم والتجريب (التجريب نفسه شكل من أشكال الهجوم) . انها تفتت الشخص من داخل : ما يعرفه لا يستطيع أن يقوله ، وما لا يعرفه لا يستطيع أن يبحث عنه ، وما يرفضه لا يستطيع أن يعلنه ، وما يقبله لا يقدر أن يعمل له. انها تقسر الشخص على أن يستنزف حياته في جهد عقيم. غير أن اقتران الفاعلية الشعرية بالفاعلية السياسية هو الذي يؤدي الى هدم الأشكال والمعاني معاً ، أي يؤدي الى وضوح الأساس والمدار ، ووضوح التأسيس.

IV - لا يعني هذا الاقتران الذي هو قضية الجميع ، أن الجميع يفهمون الشعر الجديد ، أو يجب أن يفهموه . لذلك أسباب :

أ — هناك تفاوت في التطور بين البنية الفوقية والبنية التحتية . فقد يتطور قطاع من الثقافة دون تساوق مع تطور الاقتصاد أو الاجتماع أو السياسة . هكذا يمكن أن ينشأ شعر **طليعي** في مجتمع متخلف .

ويكشف هذا التفاوت في التطور عن تفاوت في الوعي : وعي المبدع ووعي المتلقي (الجمهور) ، فالأول أكثر تقدماً ؛ ووعي المبدع والمبدع : فثمة شعراء أكثر تقدماً في وعيهم الشعري وفي طرق تعبيرهم عن هذا الوعي من شعراء آخرين .

ب – وظيفة اللغة ، جوهرياً ، الابداع لا الايصال . فاللغة ، أساساً ، هي لكي يعبّر الانسان عن ابداعه ، لا لكي يتواصل مع الآخر . التواصل مرحلة ثانية . ثم إن اللغة ليست طبقية : « تختلف اللغة جذرياً عن البنية الفوقية . لنأخذ ، مثلاً ، المجتمع الروسي واللغة الروسية . خلال الثلاثين السنة الأخيرة ، قضي في روسيا على القاعدة القديمة ، القاعدة الرأسمالية ، وخلقت بنية فوقية جديدة تطابق القاعدة الاشتراكية ... ومع ذلك بقيت اللغة الروسية ، جوهرياً ، كما كانت عليه قبل ثورة اكتوبر » ، (ستالين ١٩٥٠) * ؟ « إن أي وضع تاريخي ، حتى الوضع الذي يخلقه أكثر التغيرات جذرية ، لا يغيّر تماماً اللغة ، على الاقل في مظهرها الشكلي » (غرامشي ، ١٩٣٣).

واذا كانت اللغة غير طبقية ، فان الشعر ، بالتالي ، ليس طبقياً . الطبقة مفهوم من طبيعة اقتصادية ؛ أما الشعر ، وان تأثر بالاقتصاد ، فهو من طبيعة غير اقتصادية . هذا يعني أنه لا يمكن أن يكون الشعر «برجوازياً» ولا «رأسمالياً» ولا «بروليتارياً» ، كذلك لا يمكن أن تكون اللغة «برجوازية» أو «رأسمالية» ، أو «بروليتارية» .

ج – ليس من الضروري إذن ، لكي يكون الشعر ثورياً أن تفهمه الطبقة البروليتارية ، أي الطبقة الثورية . وإلاّ ، لما أمكن اعتبار نتاج ماركس نفسه أو انجيلز وحتى لينين وماو ، نتاجاً ثورياً . فالبروليتاريا لا تفهم « رأس المال » او « بؤس الفلسفة » او « الايديولوجية الالمانية » ، او ما كتبه أنجيلز عن أصل العائلة او ضد دوهرنغ ، او دفاتر لينين عن الديالكتيك ، او شعر ماو نفسه .

وهذا يعني ان فهم البروليتاريا (الجمهور) للنتاج الادبي ليس علامة على كونه ثورياً ، ويعني ، بالتالي ، أنّ عدم فهمها ليس علامة على كونه غير ثوري . إن ثورية الشعر لا تتوقف حكماً على فهم البروليتاريا . فالفهم فاعلية نفسية – عقلية ؛ إنه خاصية فردية تتصل بكيان كل شخص على حدة: بطاقاته ، بوعيه ولا وعيه ، بانهياكاته وبما يطمح اليه ، وليس **خاصية طبقية** .

(اقرأ البقية في الصفحة ٢١٦)

---

* الماركسية ومشكلات علم اللغة ، ص ١٢ – ١٣ .

ادونيس

عشر نقاط
لفهم الشعر العربي الجديد

(راجـــع صفحة ٣)

V ـ لكن هذا لا ينفي إمكان قيام «شعر» إعلامي يمتدح أو يهجو ، بحسب الحالة . إنما يجب أن يكون واضحاً أن هذا «شعر» **بالاسم** وحسب . فهو كلام كأي كلام يقرأ في الصحف أو يسمع في المجالس . وقد يكون مهماً ، مفيداً كما قد تكون المقالة أو الخطبة السياسية مهمة ، مفيدة . لكنه يبقى شكلاً اعلامياً ، وصفياً أو انشائياً . لذلك يجب أن ننظر اليه وأن نقيّمه من حيث أنه «فن» اعلامي : يكون حسناً بقدر ما يفيد القضية التي يدعو لها ، وجميلاً بقدر ما يجيد التعبير عن مزاياها وأهدافها . وفي هذا الإطار يصحّ أن نقول ان معظم «الشعر» العربي «الجديد» الذي سمي ويُسمّى ، خطأً وجهلاً ، ثورياً ، ليس الا شكلاً إعلامياً يتزيّا بالوزن .

VI ـ تكمن وراء الرغبة في الربط بين الشعر والجماهيرية ، باسم الثورة ، رغبة الارتفاع بالإيديولوجية الى مستوى الفطرة . فكما أن الناس **سواءٌ** بالفطرة ، كذلك يجب أن يكونوا **سواء** بالفكرة . ومن هنا تؤدي هذه الرغبة الى اعتبار الشعر عيداً أو احتفالاً .

غير أن الوحدة في شروط التلقي لا تنتج وحدة في شروط الاستجابة . ثم ان الفكرة غير الفطرة ، وهما تتناقضان تناقض الثقافة والطبيعة . وحين نصّر على أن نفكرنَ أو نعقلن الفطرة ، نكون كمن يصرّ على أن العصفور الذي نصنعه باليد ، نحتاً أو رسماً ، هو نفسه العصفور الذي يتنقل بين ذراعي الشجرة وحضن السماء . فنحن في مثل هذا الاصرار نكون خارج الطبيعة (الفطرة) وخارج الثقافة (الفن) في آن .

بل ان الشاعر يتميّز عن غيره ، على مستوى الفطرة نفسها . وفي الحدس العربي (الفطري ، أصلا) أن الشاعر سمّي بهذا الاسم لانه يشعر بما لا يشعر به غيره . فمعنى أنه يكتب شعراً هو أنه يكتب **ما لا يشعر به غيره** . فان يقرأ

الإنسان الشعر يفترض ، إذن ، أن القارىء يكتشف ، للمرة الأولى ، شيئاً لم يكن يعرفه . وأن يكتشف الانسان شيئاً يعني أن لديه طاقة على الكشف . لا يمكن الشعر ، اذن، أن يكون عاماً ، مشتركاً ، الا حيث تكمن هذه الطاقة.

هذا يدل على أن فاعلية الشعر من طبيعة تغاير فاعلية العيد .العيد احتفال يخرج الانسان مما هو خاص ويدخله فيما هو عام . العيد ، أولاً ، جماعة . أما الشعر فهو ، أولاً ، فرد .

لا أعني أن ثمة تناقضاً بين العيد والشعر . لكن أعني أنهما من مستويين مختلفين . والمزج بين مستويين مختلفين يتضمن اعطاء خصائص لشيء ليست له ؛ ومثل هذا الإعطاء يؤدي الى الأحكام والمقاييس الخاطئة .

الفاعلية الشعرية أقرب الى أن تشبه الفاعلية الجنسية . فان يمارس الانسان الجنس يعني أنه يشهد للحياة ويفرح بها : يعني أنه يحتفل ببكارتها الدائمة ولانهايتها . كذلك الشعر: فأن تكتب شعراً هو أن تقول ان العالم لا يتناهى ، وانه دائماً جديد . فالشعر ، من هذه الناحية ، هو العشق القائم بين الكلمة والعالم. والحبل طليعة العشق ، أي طليعة الولادة : هناك شيء آخر ، منتظر . واذا كان ثمة من احتفال هنا ، فانه احتفال سري .

المشترك بين الشعر والعيد هو الاحتفال . غير أن الاحتفال العيدي يبعثر الأنا في الذوات الأخرى ، أما في الاحتفال الشعري فتتلاقى الأنا بالذوات الأخرى ، في بؤرة لا تبعثر بل تجمّع .

النشوة هناك أفقية ، وهي هنا عمودية . الأولى كنشوة العَرْض ، تبهج الحاسة ؛ والثانية ، كنشوة الجنس ، تبهج الكائن كله . العيدُ يحيدُ عن الموت ، الشعر يلاقيه . ولأن العيد يحيد عن الموت ، فمعنى ذلك أنه يحيد عن الحياة فيراها في زبدٍ ونتوءاتٍ وتشكلات موجية ، ولا يرى الماء العميق . الشعر هو هذا الماء العميق ، ولذلك هو كالجنس : نقطة اللقاء الخلاق ، بين الحياة والموت ؛ — نقطة الولادة . أما العيد فمحطة على الطريق . ليس بدايتها وليس نهايتها : انه نتوء فيها .

VII - لكن من هو الجمهور العربي ؟ كان الجمهور في الجاهلية مؤسّساً يصنع اللغة والشعر والقيم . ولم يكن جمهور الشاعر ينحصر في قبيلته وحدها ، وإنما كان يتجاوزها الى أعدائها وحلفائها معاً : كان جمهوره القبيلة ونقيضها ، الصديق والعدو في آن . فجمهور الشعر ، في تكوّنه العربي الأول ، طرفان متناقضان .

والشعر العربي يدور ، في نشأته الأولى ، ضمن جدلية بين أطراف متناقضة . ولهذا كان الشكل اللغوي – البياني للفضائل والرذائل ، فضائل الصديق ورذائل العدو . ومن هنا لم يكن الجمهور يُعنى بالإبداع ، اذ ليس المطلوب من الشاعر أن يبدع الفضائل ، ذلك أنها موجودة ، بل المطلوب منه أن يُحسن التعبير عنها . وإذا اعتبرنا أن الفضائل مضمون أو محتوى ، فان الجمهور العربي الأول أهمل دور الشاعر في ابداع المضمون ، وأهمل ، بالتالي ، نقد المضمون ، وركّز اهتمامه على اجادة التعبير عنه والتفنن في صياغته ، أي أنه أخذ يعنى بالشكل ، أو بالألفاظ كما كان القدماء يعبّرون . كان الشعر ، بالنسبة اليه ، ينحصر في قدرة الشاعر على إبراز فضائل الصديق (المدح) ورذائل العدوّ (الهجاء) .ومن هنا كان المدح والهجاء أهم الأنواع الشعرية ، وكان الشعر يفترض، بدئياً ، الوضوح والمباشرة والإيجاز لكي يشيع وينتشر ويتمكن الناس من حفظه وتداوله.

VIII - بدءاً من الحياة الإسلامية الأولى ، أخذ الجمهور العربي ينقسم على مستوى آخر .فقد انضاف الى البعد القبلي بعد **العقيدة**، ونشأ جمهور «إسلامي» يطلب من الشاعر أن يعبّر عن القصيدة فيمتدح فضائلها ويهجو مناوئيها . وكان طبيعياً أن لا يُطلب من الشاعر أن **ينقد** هذه العقيدة ، أو أن يخرج عليها طلباً لما هو أفضل منها ، أو أن **يضيف** اليها أو أن يعدّلها ، وانما كان يطلب منه أن ينطق بها كما **جاءت** ، **وكما هي** . لم يكن الجمهور ينظر الى الشاعر كمبدع أو كخلاق ، وإنما كان يعتبره **مبشّراً ومذيعاً** . وسواء كان هذا الجمهور قابلاً بالخلافة القائمة أو رافضاً لها ، فقد كان محافظاً على قيمه يتطلب من الشاعر أن يعبّر عن هذه القيم ويدافع عنها . وهكذا استمر الشاعر يتحرك بين طرفين : **يثبت** ما يواليه ، **وينفي** ما يعاديه .

IX - ما هي الصورة الراهنة للجمهور الراهن ؟ نحدد هذه الصورة ، بالقياس الى صورة الجمهور الجاهلي ، والجمهور الإسلامي الأول . كان لكلّ من هذين الجمهورين الأخيرين ثقافة واضحة محددة ، وشخصية واضحة متماسكة ؛ وكان كل منهما ، بالإضافة الى ذلك ، جمهوراً مؤسّساً .

أما الجمهور العربي الراهن فهو ، على العكس ، **تابع** ، وليست له ثقافة واضحة محددة ، وليست له شخصية واضحة متماسكة . وهذا يعني أنه جمهور

متفتّت ؛ وهو ، في أفضل وصف ، يعيش في مرحلة انتقال ، يتردد بين قبول النظام السائد ورفضه ، وبين قبول الثقافة الموروثة ورفضها . فمن حيث علاقته بالنظام ، يواجه قمعاً على جميع المستويات، وغالباً ما يرضخ وينتظر . ومن حيث علاقته بالثقافة ، يواجه ازدواجاً يُغرّبه ، في آن ، عن «القديم» وعن «الجديد» ، وعن ذاته نفسها : ثقافته الموروثة انتهت من حيث أنها لم تعد تحل له مشكلاته التي يواجهها ولا تجيب عمّا يطمح الى تحقيقه . وهو ، في الوقت نفسه ، لم يكتسب ثقافة جديدة لانه ما يزال مقموعاً ممنوعاً من ممارسة الحرية ومن مختلف أشكال الإبداع حتى الأكثر براءة بينها : الفن والجنس ويزيد في الصفة القمعية لهذا الوضع كون النظام الراهن يملك وسائل الإعلام ووسائل العيش : أي يملك الكلام والعمل .

واذا كان مقياس وجود الجمهور يكمن في الفاعلية التي يمارسها ، فاننا لا نستطيع أن نقول ، قياساً على الجمهور العربي الفعّال في الجاهلية والإسلام ، ان لدينا الآن جمهوراً للشعر . فليس للجمهور الآن فاعلية ، وانما هو **انفعال** كامل ، ذلك أنه يكتفي بأن **يتلقى** ، **ويستهلك** . ثم ان هذا الجمهور منقسم أصلياً ، لكن انقسامه ليس وليد الوعي الإيديولوجي أو الطبقي ، وانما هو وليد التفتت الاجتماعي بعوامل قبلية – طائفية ، وسياسية – استعمارية . وهكذا فان هذا الجمهور **لا يبدع** ثقافته**ولا يبدع** ، كذلك ، **شروط حياته** . والى هذا كله ، فان أغلبيته الساحقة لا تقرأ ولا تكتب .

وجمهور الشعر **لا يمكن أن يكون الشعب كله** ، فهناك فئات كثيرة لا تعنى بالشعر كتعبير عن الإنسان ، أو لا يعني لها الشعر شيئاً ذا بال . لذلك تهمله ان لم ترفضه .

كذلك لا يمكن أن يكون هذا **الجمهور المثقفين كلهم** ، لأن بين هؤلاء المثقفين فئات تُؤخذ بنشاط آخر علمي أو فلسفي أو غير ذلك ، وتجعله في المقام الأول من اهتمامها . بل إن بينهم من يرفض الشعر ، أصلاً .

ثم ان جمهور الشعر ليس **واحداً** لجميع الشعراء . فبعض هذا الجمهور يؤثر نوعاً معيناً من الشعر وتعبيراً معيّناً ، وهو ، بالتالي ، يفضّل شاعراً على آخر . واذن ، هناك **جماهير متعددة** ضمن هذا الجمهور الواحد .

X – يفرض هذا كله **تحديداً جديداً** لجمهور الشعر ، وللعلاقة بين الشاعر والجمهور . الجمهور ، من الناحية الأولى ، لا يمكن أن يكون إلا **جمهوراً خاصاً** . ويتألف هذا الجمهور من الفئات التي ترى أن **الثقافة فعالية إبداعية** ، وأن لها

ثقافتها الفعّالة وطموحها الى تغيير كل موروث راهن . وهـذا يعني أن الشاعر الطليعي الثوري لا يكتب ، إلا لنواة ثورية طليعية تمارس الصيرورة ، وفعل التحويل . وهو ، إذن ، لا يكتب لـكي يفهمه الجمهور الواسع ، بالمعنى الشائع ، وانما يكتب متبنياً طموح هذا الجمهور لبناء المستقبل. وهذا الشعر هو ، بالطبيعة ، شعر نقد وهدم ورفض ؛ إنه شعر تطلعي ، تجاوزي ، وليس شعراً تبشيرياً وثوقياً . ومن هنا لا يمكن أن يكون الى جانب ما هو راهن موروث ، أو الى جانب النظام أياً كان. من هنا ، كذلك ، لا يمكن ربط القيمة الشعرية بمدى الانتشار الجماهيري ، بل بمدى القدرة على خلق حساسية جديدة ، وطرق تعبيرية جديدة ، وقيم جمالية جديدة — أي بمدى القدرة على زلزلة الأشكال والمعاني الموروثة ، وفتح الآفاق لأشكال ومعان جديدة . فكل شعر جديد حقاً ، كل شعر حقيقي ، اليوم ، لا جمهور له بالمعنى الواسع ، ويستحيل أن يكون له هذا الجمهور ، ضمن المرحلة التاريخية الراهنة ، والى أمد غير منظور . وكل شعر جماهيري ، اليوم ، هو «شعر إعلامي». وهو شأن الإعلام الراهن وسيلة لتعميم العبودية ، وللحيلولة دون التحرر الكامل. انه صدأ وركام ، أي أنه جزء مما يجب رفضه وتهديمه .

أما ، من الناحية الثانية ، فالشاعر ، بالضرورة ، طليعة . وهو كالطليعة مرتبط ومنفصل في آن . مرتبط من حيث أنه يكشف ويضيء ويـدل ، ومنفصل من حيث أنه لا يقدر أن يكشف ويضيء ويدل إلا اذا تقدم وكان على حدة . وهو كالطليعة لا يغيّر ، وإنما لا يتغيّر شيء بدونه . انه أمام الكل وليس داخل الكل .

ومن هنا كانت الحركة الطبيعية بين الطليعة السياسية — الاجتماعية والطليعة الشعرية (بين الجمهور والشاعر) قائمة على هـذه العلاقة الجدلية الفعالة : جمهور فعّال وشاعر فعّال . الشاعر منغرس في هذا الجمهور لكنه يتطلع في الآفاق كلها بهذا الجمهور ذاته الى ما هو أبعد من الواقع . والجمهور يرى طموحه في هـذا الشاعر فيتطلع به أيضاً الى ما هو أبعد من الواقع . فالجمهور الحقيقي للشعر هو الجمهور الفعّال ، لا جمهور الاستهلاك. إن جمهور الإستهلاك ليس دون مستوى الشعر وحسب ، وإنما هو دون مستوى الجدارة الإنسانية ، ذلك أن الإنسان ليس ، في المقام الأول ، طاقة استهلاك ، بل طاقة انتاج ، اي طاقة تغيير وتثوير. وهكذا يصح القول ان الجمهور كالشعر ، كالحب ، كالثورة يجب أن يخلق دائماً من جديد.

ادونيس



إن الجزيرة العربية. بحدودها الطبيعية هي المدى الجغرافي الذي عاش فيه الإنسان الجاهلي. وهو مدىً متنوِّع المعالم؛ فيه صحارى وسواحل وجبال وأرياف وبوادٍ، تنتشر فيها المدن والقرى.

وقد أدرك الشّاعر الجاهليّ وجود نمطين رئيسين من المدى الجغرافي الذي يعيش فيه، هما: البوادي والقرى. يقول حسان بن ثابت في غزوة الخندق[1]:

---

(١) ديوان حسان ص١٩ ١-١٢٠

*) د. فاروق اسليم: باحث من سورية، دكتوراه في الأدب العربي. آخر مؤلفاته: «شعر قريش في الجاهلية وصدر الاسلام».

واشْكُ الهُمُومَ إلى الإله، وما تَرَى   مِنْ مَعْشَرٍ مُتَألِّبِـينَ غِضَـابِ
أمُّوا بِـغَـزْوِهِـمِ الـرَّسُولَ وألَّبُوا   أهْلَ الـقُرَى، وبَـوادِيَ الأعْـرابِ

وقد يطلق على أهل القرى أهلَ الأمصار. يقول عامر بن الطّفيل[٢]:

ونَعُدُّ أيّـامـاً لـنـا ومآثِراً   قِدْمـاً تَبُذُّ الـبَدْوَ والأمْصَارا

والفارق الرئيس بين أهل القرى وأهل البوادي هو الفارق بين القرار والارتحال؛ فأهل القرى يجدون كفايتهم غالباً في قراهم، وأهل البوادي يضطرون غالباً إلى تتبّع المراعي. ولقد أجمل الحارث بن ظالم المرّي الغطفاني ذلك إذ أظهر أن الفارق بين القرشيين (سكان مكة) والغطفانيين (سكان البادية) هو تتبع الكلأ. يقول الحارث يذكر قريشاً[٣]:

فلو أنّي أشاءُ لكنتُ منهمْ   وما سُيّرْتُ أتّبِعُ السَّحَابا

ويطلق على سكان البوادي اسم الأعراب[٤]، وينقسمون إلى حاضرة وبادية «والحاضرة القوم الذين يحضرون المياه، وينزلون عليها في حمراء القيظ، فإذا برد الزمان ظعنوا عن أعداد المياه (العيون والآبار التي لا ينقطع ماؤها)، وبدَوا طلباً للقرب من الكلأ؛ فالقوم حينئذ بادية، بعدما كانوا حاضرة»[٥]. يقول سلمة بن الخُرْشُب الأنماري[٦]:

فإن بني ذُبْيانَ حيثُ عَهِدْتُمُ   بِجِزْعِ البَتِيلِ بين بادٍ وحاضِرِ

١ - أهل البادية

إن اختلاف نمط حياة الأعراب عن نمط حياة أهل القرى جعل لكلٍّ

---

(٢) ديوان عامر ص٧٨

(٣) المعاني الكبير ٥٢٢. وكان الحارث ادّعى أنه قرشيّ.

(٤) انظر ديوان حسان ص١٢٠، ديوان كعب بن مالك ص١٨١، وديوان امرئ القيس ص٢٦٩، واللسان: (عرب).

(٥) اللسان: (بدا).

(٦) شرح اختيارات المفضل ١/ ١٦٥. والجزع: جانب الوادي. وانظر مثل ذلك فيه ٢/ ٧٧٨، وفي شعر زهير ص١١، ومعجم الشعراء ص١٩٩. ولفظة (الحاضر) تطلق أيضاً على المقيم في المدن والقرى. انظر اللسان: (حضر).

منهما موقفاً معارضاً لنمط حياة الآخر؛ فالأعراب يذمون الإقامة في البيوت، ويرون في الارتحال اكتساباً للمعارف والرزق[٧]:

إذا أَوْطَنَ القومُ البيوتَ وَجَدْتَهُمْ عُماةً عَنِ الأخبارِ خُرْقَ المكاسبِ

والأعراب ينفرون من القرى، ويتحاشون نزولها، ومنهم قوم (أسماء) الذين كرهوا في أثناء ارتحالهم دخول قرية كانت قصداً على طريقهم، فاجتنبوها، وعدَلوا عنها[٨]. وتجنّبُ الأعرابِ الدخولَ إلى القرى يرجع إلى اعتقادهم أن بيئة القرى أو بعضها موبوءة بالأمراض التي تضرُّ بصحتهم، وتؤذي مواشيهم. ومن الشعر الدال على التخوّف من بيئة القرى قول سويد بن خذاق الشنّيّ يهجو عمرو بن هند[٩]:

أبى القلبُ أن يأتيْ السَّدِيرَ وأَهْلَهُ وإنْ قيلَ: عَيْشٌ بالسَّديرِ غَريرُ
بهِ البَقُّ والحُمَّى وأُسْدُ خَفِيَّةٍ وعَمرُو بنُ هندٍ يَعْتَدي ويَجُورُ
فلا أُنْذِرُ الحيَّ الأُولى نَزَلُوا بهِ وإنّي لمنْ لمْ يأْتِهِ لَنَذيرُ

فالسَّدير به البَقّ والحمّى، ويقربه مأسدةٌ خفيّة، وذلك من أسباب ترك سويد للسّدير وإنذاره لمن لا يعرفه. ومن الظاهر أن بعض القرى الزراعية كانت مرتعاً للأوبئة التي تستوطن المستنقعات وأشباهها كخيبر، فهي موصوفة بالحُمّى، وفيها سبعة حصون ومزارع ونخل كثير[١٠]، ومن الشعر الدال على بيئة خيبر الموبوءة قول النابغة الجعدي[١١]:

ولكنَّ قومي أصبحوا مثل خَيْبَرٍ بها داؤها ولا تضرّ الأعاديا

---

(٧) ديوان شعر حاتم ص١٩٦. وعماة: أراد صُمّاً. وخُرْق المكاسب: لا يحسنون أن يكسبوا.

(٨) انظر شرح ديوان لبيد ص ٢٦ - ٢٧.

(٩) ديوان سلامة ص٢٤٠ - ٢٤١. ونسب الشعر إلى سلامة خطأ. والسدير: موضع معروف بالحيرة، وقيل: قصر قريب من الخورنق، معجم البلدان: (السدير). وخفية: مأسدة معروفة في سواد العروق.

(١٠) معجم البلدان: (خيبر).

(١١) عيون الأخبار ١/ ٢١٩. وداء خيبر: حمّى شديدة يرافقها صداع حاد. وانظر بعض الأخبار والأشعار الدالة على ذلك في شرح ديوان الأعشى ص٥٨ - ٥٩، وشرح ديوان الحماسة ٢/ ٧٢١-٧٢٢، ومعجم البلدان: (خيبر).

وذكر بعض الشعراء من الأعراب فضلَ مراعيهم على مراعي القرى ؛ ففي البوادي ينبت مارقٌ ورطبٌ من البقول، وهي أنسب للإبل مما ينبت في السبّاخ، وذلك في قول الربيع بن زياد العبسيّ يخاطب النعمان بن المنذر، وكان خرج من الحيرة إلى البادية قومه مغاضباً له[١٢]:

تَرْعَى الروائمُ أحرارَ البُقُولِ بها لامثلَ رَعْيِكُم مِلْحاً وغَسويلاً

وعلف خيل أهل القرى بالشعير والقَتّ يجعلها تضعف عن مجاراة خيل الأعراب التي تُعلفُ الحشيش، وتُسقى اللبن[١٣]. ومراعي البادية تسرّ أهلها؛ فهي في شعر لبيد بلا وبأ، ولاوبَال (مرض يقع في الإبل)[١٤].

وبرز لدى الجاهليين اعتقادٌ بأنَّ نهر العبَل (نهر لمراد باليمن) لايشربُ منه أحدٌ إلاّ حُمَّ، وأضاف عمرو بن معد يكرب الغدر إلى الحمى في قوله[١٥]:

ومَنْ يَشْرَبْ بماءِ العبْلِ يَغْدِرْ على ما كانَ من حُمَّى ورادِ

ولعلّ إضافة الغدر إلى الحمى يرجع إلى الاعتقاد بأن أهل القرى يغدرون، ويدلّ على ذلك قول العباس بن مرداس[١٦]:

فلا تأمَنَنْ بالعاذِ والخَلْفِ بعْدَها جوارَ أُنَاسٍ يَبْتَنُونَ الحَضائِرا

فالأعرابيّ (العباس بن مرداس) يعتقد أن من يبني الحضائر (ينزل الأرياف ويعمل بزراعة النخيل) لا يؤتمن جواره، وهذا الأعرابي يعتقد أن أهالي اليمن، وأكثرهم أهل قرى وأرياف، كذلك فهم يغدرون، ويخونون؛ يقول العباس[١٧]:

---

(١٢) الأغاني ١٥/ ٣٥٥. والروائم: التي ترأم أولادها، تعطف عليها. والغَسْويل: نبت ينبت في السباخ.

(١٣) انظر شرح اختيارات المفضل ٣/ ١٣١٥ -١٣١٦.

(١٤) انظر شرح ديوان لبيد ص٩٣.

(١٥) شعر عمرو بن معد يكرب ص ٩٨.

(١٦) ديوان العباس ص٦٦. والعاذ والخلف: من بلاد تهامة. والحضائر: جمعٌ مفرده حَضيرة (ها هنا): موضع التمر.

(١٧) المصدر السابق ص١٠٧.

وفـي هَوازِنَ قَوْمٌ غيـرَ أنَّ بِهِمْ ... داءَ اليمانيِّ، فإنْ لم يَغْدِروا خانوا

إنّه يتهم قوماً بداة بأن بهم داءَ أهالي اليمن، غدراً وخيانةً، ويشبه ذلك قول النابغة الذبياني: «ولكنْ لاأمانةَ لليماني»[١٨].

إن الأعرابيّ يعتقد فساد بيئة القرى والأرياف؛ فهي تسبب الأمراض للإنسان والحيوان[١٩]، وفيها تفسد الأخلاق، وتهتزّ القيم؛ فالذين يعيشون في القرى والأرياف يقومون بأعمال يأنف منها الأعرابي، ويعتقد أنها تورث أصحابها اللؤم، ولذلك اتهم أصحاب الحضائر وأهالي اليمن بالغدر والخيانة؛ ونفى عن نفسه وعن قومه الاشتغال بالحرف والمهن التي يألفها أهالي القرى، وقد عبّر عن مجمل ذلك خِداش بن زهير العامريّ في قوله[٢٠]:

ولن أكون كَمَنْ ألقى رِحالَتَهُ ... على الحِمارِ وخَلَّى صَهوةَ الفَرَسِ

وقوله يفخر بقومه على بني كنانة[٢١]:

لاقتكُمُ منهمُ آسادُ مَلْحَمَةٍ ... ليسوا بزرّاعةٍ عُوجِ العراقيبِ

فخداش لايستبدل بصهوةِ الفرس حماراً، فالحمار مركب الزرّاع وأهالي القرى؛ وخداش ينفي عن قومه العمل بالزراعة، ويفخر بأهله «أهلِ السوّام وأهلِ الصخر واللوبِ»[٢٢]، ويشبه خداشاً العباسُ بن مرداس إذ يقول مفتخراً بقومه[٢٣]:

---

(١٨) ديوان النابغة ص ١٥٠. وانظر النقائض ١/ ١٧٩، والمعاني الكبير ١/ ٥٢٣.

(١٩) ندرة المياه في البادية اضطرت أهلها أحياناً إلى شرب مياه آجنة تسبب أمراضاً لانجاة منها، وبدلاً من ذمّ تلك المشارب كان الأعرابي يفخر بارتيادها والشرب منها ليدل على جلده وعلى تعصبه لنمط حياته (انظر شرح ديوان كعب ص ٢٣١ - ٢٣٢، وشعر عمر بن شأس ص٤٨)

(٢٠) أشعار العامرين الجاهليين ص٣٧.

(٢١) المصدر السابق ص٢٥.

(٢٢) المصدر السابق ص ٢٤. والسوام: الإبل والمواشي التي ترعى، ولاتُعلف. واللوب: قطع من الأرض تشبه الحرار.

(٢٣) ديوان العباس ص٥٤. وفسيل النخل: صغاره. ومقربة: قريبة من البيوت لركوبها، إذا حدث ما يدعو إلى ذلك. والأخطار: الجماعات من الإبل. والعكَر: الإبل الكثيرة. وانظر مثل ذلك ص٦٥ منه.

لايغرسونَ فَسيلَ النَّخْلِ وسْطَهم ولاتَخاوَرُ في مشتاهم البَقَرُ
إلا سوابح كالعقبان مُقْرَبةً في دارةٍ حَولَها الأخطارُ والعكَرُ

إنه من قوم لايزرعون النخيل، ولايقتنون البقر، فهم أهل حرب وارتحال، من قوم بداة، يقتنون الخيل والإبل، وبمثل ذلك افتخر الأعشى، فقومه ليسوا مثل (إياد) التي نزلت (تكريت) من العراق؛ فهي «تنظر حبَّها أنْ يُحصدا»، ولكنّ الله أكرمهم، إذ جعل رزقهم في إبلهم، فهي جزارة لسيوفهم ورزقٌ لاينفذ[٢٤].

ويُضاف إلى نفور الأعراب من المهن والحرف التي يمارسها أهالي القرى والأرياف[٢٥] أنفتهم من اتخاذ البيوت والحصون المُشادة، ومن الأشعار التي تدل على ذلك قول مِسْهر بن عمرو الذهلي الضبيّ لظالم بن غضبان السِّيديّ الضبي[٢٦]:

إنْ تَكُ يا ظالمُ، الديّانُ، في مدَرٍ فإنَّنا معشرٌ لاتبتني الطّينا
إنّا وَجدْنا أبانا لاعقارَ لَهُ إلا القِداحَ إذا قِطْنا وشاتينا

إنّ مسهراً يفتخر بأعرابيته؛ فقومه لايتخذون البيوت الطينيّة، ولايمتلكون العقّارات بل الخيول الضامرة، وبمثل ذلك افتخر الطفيل الغنويّ بامتلاك بيت أعرابيّ هذه صفته[٢٧]:

وبَيْتٍ تَهُبُّ الريحُ في حَجَراته بأرضٍ فضاءٍ بابُهُ لم يُحَجَّبِ

---

(٢٤) انظر شرح ديوان الأعشى ص١٠٨. وحين جاء الإسلام حضّ على نزول الحواضر وترك البوادي (انظر الأغاني ٥/ ١٤). ولكن بعض المخضرمين الأعراب لم ترتح نفوسهم لسماع أصوات الدجاج، فعادوا إلى بواديهم. (انظر شعر النمر ص٤٧-٤٨، وشعر عبدة ص٥٨-٥٩).

(٢٥) سيرد الحديث عن المهن والحرف في الفصل الرابع من هذه الرسالة.

(٢٦) معجم الشعراء ص٣٣٠. والقداح: الخيل الضامرة؛ فقد جاء في التاج: «التقديح: تضمير الفرس». والديان، هو عبد المدان بن قطن الحارثي اليماني. والشاعر يعقد مشابهة بين ظالم وبين عبد المدان لأنهما من سكان القرى. انظر اللسان: (دين)، ومعجم الشعراء ص٣٣٠ الحاشية رقم(١).

(٢٧) ديوان الطفيل ص١٩. وصهوته: ظهره. والأتحميّ: ضرب من البرود. والمعصب: الذي يعصب غزله ويشدّه، ثم يُصبغ وينسج. والبادئ: الذي غزا أول غزوة. والمعقّب: الذي غزا غزوة بعد غزوة. وانظر مثل ذلك الشعر في ديوان شعر حاتم ص٢٤٦.

سَمَاوَتُهُ أسمالُ بُرْدٍ مُحَبَّرٍ | وصَهْوَتُهُ مِنْ أَتْحَمِيٍّ مُعَصَّبِ
وأطنابُهُ أرسَانُ جُرْدٍ كأنّها | صدورُ القنا من باديءٍ ومُعَقَّبِ

إنّه خيمة منصوبة في أرض فضاء تهبُّ الريح في نواحيها، بابها مُشْرَع للناس، لكرم أصحابها وشجاتهم، أعلاها أسمال برد مُحبّر، وظهرها من البرود الأَتْحَمِيَّة، وحولها الخيول مقربة، مشدودة بأطناب ذلك البيت الأعرابيّ، بيت الحرب والارتحال والكرم.

وفخر الأعرابي على أهل القرى بالشجاعة؛ فهوي يحتمي بسيفه ورمحه، ويلوذ بالخيل المقربة من الخيام؛ فحصون بني تغلب رماح عالية، وسيوف ماضية، وذلك في قول عمرو بن كلثوم[٢٨]:

لـنـا حُصُونٌ من الخَطِّيِّ عاليةٌ | فيها جَداولُ من أسيافنا البتّرِ
فَمَنْ بَنَى مَدَراً من خَوْفِ حادثةٍ | فإنّ أسيافَنا تُغني عن المَدَرِ

وحصون بني أسد خيول مقربة جُرْدٌ، تعدو بالرجال في قول عبيد بن الأبرص يذكر منازل قومه[٢٩]:

مالَنا فيها حُصُونٌ غيرُ ما الـ | مُقْرَبَاتُ الجُرْدُ تَرْدِي بالرِّجالِ

وتجربة الأَسْعَرِ، مرثد بن أبي حمران الجُعْفِيّ في الحياة أسلمته إلى أن يقول[٣٠]:

ولقد علمتُ عَلَى تَجَشُّمِيَ الرَّدَى | أنّ الحصونَ الخيلُ لامَدَرُ القُرَى

وقد جمع كلّ ذلك (السيف والرمح والخيل) خالدُ بن جعفر العامريّ في قوله[٣١]:

ولا حِرْزَ إلاّ كلُّ أبيضَ صارمٍ | وكلُّ رُدَيْنيٍّ وجرداءَ ضامرِ

(٢٨) ديوان عمرو بن كلثوم ص١٠٥. وبنى مدراً: بنى حصناً. ونسب البيتان إلى عمرو بن كلثوم الكناني.

(٢٩) ديوان عبيد. ص١١٨. وتردي: تعدو.

(٣٠) الأصمعيات ص١٤١.

(٣١) أشعار العامريين الجاهليين ص٦٥. وافتخر ربيعة بن مقروم الضّبّيّ بأن معاقل قومه سيوف ورماح ودروع. انظر شرح اختيارات المفضل ٢/٨٤٨-٨٤٩).

إن الأعراب، وهم يحتمون برماحهم وسيوفهم، ويلوذون بخيولهم، يستطيلون على أهالي القرى الذين يبنون الحصون ليحتموا بها من الأعداء، ولتزداد قدرتهم على الاستقرار في المكان.

ولما كان الارتحال سمة رئيسة لحياة الأعراب، فقد كثُر في شعرهم تصوير الارتحال، وذكر المكان المرتحل عنه. وكان حدث الارتحال مثيراً لمشاعر الحزن في نفوس الأعراب؛ فالارتحال يؤذن بتحطم بعض القلوب، وبانقطاع بعض العلاقات الإنسانية الدافئة، ومن ذلك ارتحال الحبيبة وأهلها؛ فقد أصاب طرفة بالفجيعة[٣٢]، وراع عنترة[٣٣]، وأصاب بشر بن أبي خازم بما لاعزاء للقلب منه[٣٤]، وآلم عمرو بن كلثوم، فأورثه حزناً يفوق ما تشعر به ناقةٌ فقدت ولدها، أو عجوز دفنت أولادها كلهم[٣٥].

وحدث الارتحال يحزن المقيم والظاعن معاً، يقول زهير ذاكراً منازل لآل أسماء[٣٦]:

لآل أسماءَ إذْ هامَ الفؤادُ بها حِيناً، وإذ هِيَ لم تَظْعَنْ، ولم تَبِنِ
وإذْ كلانا إذا حانتْ مُفَارَقَةٌ من الديارِ طَوَى كَشْحاً عَلَى حَزَنِ

وبارتحال الأعرابيّ عن المكان لاتنقطع صلته به انقطاعاً تاماً، فإقامته فوق ذلك المكان في جزء من تاريخه، تختزنه ذاكرته، وتثير رؤيته بعد سنين من الارتحال ذكريات أيامٍ خوالٍ تشعل في جوانحه نيران الشوق إلى أنس ذلك المكان، فيسترجع بخياله تلك الأيام، ولكن الخيال يصطدم بالواقع المؤلم؛ فمكان الذكريات طَلَلٌ، وأنسه شذرَ مذرَ، وحينئذٍ تسمح عيون الأعراب بالدموع، ومنهم لبيد الذي يقول[٣٧]:

---

(٣٢) انظر ديوان طرفة ص٥٩

(٣٣) انظر شرح ديوان عنترة ص١٥٤.

(٣٤) انظر ديوان بشر ص١.

(٣٥) انظر ديوان عمرو بن كلثوم ص٨١.

(٣٦) شعر زهير ص ٢٧٥. والكشح: الخاصرة.

(٣٧) شرح ديوان لبيد ص٢٦٧. والسخال: جمع سخلة، وهي ولد الشاة من المعز والضأن.

لمَنْ طَلَلٌ تَضَمَّنَهُ أُثَالُ — فَسَرْحَةُ فَالمَرَانَةُ فَالخَيَالُ
فَنَبْعٌ فَالنُّبَيْعُ فَذُو سُدَيْرٍ — لآرامِ النِّعَاجِ بِهِ سِخَالُ
ذَكَرتُ بِهِ الفَوارِسَ والنَّدَامَى — فَدَمْعُ العَيْنِ سَحٌّ وانْهِمَالُ

ومثل ذلك قول عبيد بن الأبرص[٣٨]:

تُحَاوِلُ رَسْماً مِنْ سُلَيْمَى دَكَادِكَا — خَلاءً تُعَفِّيهِ الرِّيَاحُ سَوَاهِكَا
تَبَدَّلَ بَعْدِي مِنْ سُلَيْمَى وَأَهْلِهَا — نَعَاماً تَرَعَّاهُ وَأُدْماً تَرَائِكَا
وَقَفْتُ بِهِ أَبْكِي بُكَاءَ حَمَامَةٍ — أَرَاكِيَّةٍ تَدْعُو الحَمَامَ الأَوَارِكَا

لبيد يتذكّر الفوارس والنّدامى، وعبيد يتذكر سُلَيْمَى وأهلها، وكلاهما -لبيد وعبيد- يبكيان، ولطالما بكى الأعراب حين رأوا دياراً كانت للأهل والأحباب والأصحاب، وقد أضحت دارسة، لاأنس فيها إلا نعاما وظباءً ترتع، وبقايا رسوم لها العيون تدمع.

وكان حزن الأعرابيّ حين يرى ديار قومه الدّارسة شديداً، وكان يحلم باستعادة الزمن ليراها وقد أضحت عامرة ومأهولة بالأهل والأحباب والأصحاب. ولكن استحالة تحقق الحلم تجعل الأعرابيّ الشاعر يلوذ باللغة والخيال ليبعث الحياة الإنسانية في الأطلال والرسوم كقول عنترة[٣٩]:

يَا دَارَ عَبْلَةَ بِالجِوَاءِ تَكَلَّمِي — وَعِمِي صَبَاحاً دَارَ عَبْلَةَ واسْلَمِي

وقول زهير[٤٠]:

فَلَمَّا عَرَفْتُ الدَّارَ قُلْتُ لِرَبْعِهَا: — أَلا عِمْ صَبَاحاً، أَيُّهَا الرَّبْعُ واسْلَمِ

إن (عنترة وزهيراً) يشخّصان الديار الدارسة بإسباغ صفة القدرة على

(٣٨) ديوان عبيد ص٩١ -٩٢. وتحاول رَسْماً: تحاول أن تتعرّف عليه. ودكادك: جمع دكدك، وهو المستوى من الأرض. وقد نعت المفرد بالجمع. والسّواهك: السّواحق. والأدم: الظباء التي ليست بخالصة البياض. والترائك: جمع تريكة، وهي المتروكة. والأوارك: جمع مفرده وركاء، من ورَك بالمكان وُروكاً: أقام.

(٣٩) شرح ديوان عنترة ص١٤٨.

(٤٠) شعر زهير ص٧. والربع: الدار حيث أقام أهله في الربيع وغيره.

الكلام والحوار عليها، وتلك من أبرز صفات الإنسان، ولاسيما الجاهلي الذي يعتدّ بالفصاحة والبيان. ولكن المحاولات الفنيّة لبعث الحياة الإنسانية في الأطلال والرسوم تصيب الذين يودّون جعل الحلمَ حقيقةً بالخيبة؛ فالأطلال لاتجيب، ولو كان السائل ملحاحاً كالشمّاخ في قوله[٤١]:

وَعَرَفْتُ رَسْماً دارِساً مُخْلَوْلِقاً فَوَقَفْتُ واسْتَنْطَقْتُهُ اسْتِنْطَاقَا

وحينئذٍ يفيق الأعرابي الشاعر من غفوة الحلم، ويدرك أن طول المساءلة للديار لاتُغيِّر الواقع المؤلم، ولاتبعث الحياة في الجماد[٤٢]:

وَقَفْتُ بِهَا أُسائِلُها طَوِيلاً وما فِيها مُجاوِبَةٌ لِداعِي

وساءل بِشر بن عُلَّيق الطائي الديار «فاستعجمت أن تكلّما» ثم ساءلها ثانية «فاستعجمت أن تجيبني»[٤٣]. أرادها أن تتكلم وأن تفيض في الحديث معه فاستعجمت، ثم رضي منها بالإجابة، بالكلام القليل، فاستعجمت أيضاً.

الديار لاتتكلم، تلك حقيقة يعود الأعرابي الشاعر إلى إدراكها بعد صحوته من غفوة حلمه الشاعري، وحينئذ قد يعود على نفسه باللوم لأنه يحاول المستحيل؛ ومن ذلك قول سلامة[٤٤]:

وَقَفْتُ بِهَا مَا إنْ تُبِيْنُ لِسَائِلٍ وَهَلْ تَفْقَهُ الصُّمُّ الخَوالِدُ مَنْطِقِي؟

وقول لبيد[٤٥]:

فَوَقَفْتُ أَسْأَلُها، وكيفَ سُؤَالُنا صُمّاً خَوالِدَ مَا يُبِيْنُ كَلاَمُها؟

ماذا بعد الوقوف والمساءلة والعيِ؟ لاشيء عدا رحيل السائل، وفي قلبه حسرة، إلى مكان آخر مأهول بالأقارب والأحباب والأصحاب[٤٦]:

---

(٤١) ديوان الشمّاخ ص٢٦٢. ومخلولقاً: مستوياً بالأرض.

(٤٢) ديوان بشر ص١٠٩.

(٤٣) قصائد جاهلية نادرة ص١٨٧

(٤٤) ديوان سلامة ص١٥٨.

(٤٥) شرح ديوان لبيد ص٢٩٩. والخوالد: البواقي.

(٤٦) شعر زهير ص١٧٤. والوجناء: عظيمة الوجنات. وجلعد: شديدة صلبة.

فَلَمَّا رَأَيْتُ أَنَّهَا لاتُجِيبُنِي ... نَهَضْتُ إلى وَجْنَاءَ كالفَحْلِ جَلْعَدِ

إن نغمة الحزن تظهر في كلّ نشيد يذكر فيه الأعرابيّ دياره المرتحل عنها، إنّه يُعبِّر في وصف الأطلال عن «انحسار المدّ الحضاريّ، وهزيمة الوجود الإنساني»[٤٧]، وعن اضطراب نفسه، وقلقها، فالارتحال من مكان إلى آخر يجعل الأعرابيّ منتمياً إلى أكثر من مكان؛ وتجعل مشاعره تجاه المكان تتراوح بين الاعتداد بالمكان الذي يقطنه، والحنين الى الأمكنة المرتحل عنها، والبكاء عليها[٤٨].

وإن اختلاط اعتداد الأعراب ببآديتهم وحياتهم بحزنهم على المنازل التي هجروها جعل في انتمائهم إلى المكان اعتداداً وانكساراً يتجان قَلَقاً طالما أتعب أولئك الأعراب، وأشاع في أشعارهم نغمة البكاء، وأوحى بإحساسهم بقسوة الحياة، وبرهبة الشتات، وبالرغبة في الاستقرار، بَلْ لقد سرح بعض الأعراب بميلهم إلى حياة أهل القرى ومنهم ساعدة بن جُؤَيَّة الهذلي، في قوله[٤٩]:

(٤٧) ظاهرة القلق في الشعر الجاهلي ص١٢٦. وانظر مقالات في الشعر الجاهلي ص١٥٧-١٨١.

(٤٨) الوقوف على الأطلال ظاهرة رئيسة في الشعر الجاهلي، وقد أفرد بعض الباحثين العرب دراسات خاصة بها. ومن المفيد الإشارة ها هنا إلى أن شعر الوقوف على الأطلال ليس خاصاً بالأعراب، بل نجده في شعر أهالي بعض القرى ولاسيما يثرب. وقد لاحظ يوسف اليوسف (مقالات في الشعر الجاهلي ص١٨٤) أن طللية أصحاب المدن يسود فيها القهر الجنسي، وتكاد تهمل القحل والتهدّم الحضاري، فأصحاب المدن لايشغلهم تحطم المكان وقحط الطبيعة. وأودّ أن أضيف ها هنا أن وقوف شعراء القرى على الأطلال كان على الأغلب وقوفاً مصطنعاً، أملته ضرورات البناء الفني للقصيدة الجاهلية، وليس وقوفاً معبراً عن تجارب واقعية فرضتها طبيعة الارتحال الجماعي لقوم الشاعر من مكان إلى آخر. ويؤكد ما ذهبت إليه أن شعر قريش، وليس بين شعرائها محترفون، يخلو من شعر الوقوف على الأطلال إلاّ أبياتاً يسيرة (انظر شعر قريش ص ١٧٦-١٨١).

(٤٩) شرح أشعار الهذليين ٣/ ١١٨٤. والقشعة: قطعة النِطع. وتخذّمت: تَقَطّعت. وغصناً: أراد شجرة. والمواشم: الإبَر. الشثّة: شجرة طيبة الريح، مرّة الطعم تعمل منها البُيوت. والصرائم: جمع مفرده صريمة: وهي الرملة المنصرمة من الرمال ذات الشجر. والموجح: الكثيف الغليظ. واللطائم: العير التي فيها الطيب.

إنْ يَكُ بَيْتي قَشْعَةً قَدْ تَخَذَّمَتْ ... وَغُصْناً كأنَّ الشَّوكَ فيه المَواشِمُ
فَذلِكَ ما كُنَّا بِسَهْلٍ وَمَرَّةً ... إذا ما رَفَعْنا شَتَّةٌ وَصَرائِمُ
فَقَدْ أَشْهَدُ البيتَ المُحَجَّبَ زانَهُ ... فِراشٌ وَجُذْرٌ مُوجَحٌ وَلَطائِمُ

إنّه أعرابيّ بيوته من جلد وأغصان شائكة، ولكنه يعتدّ بأنّه كان ينزل بيوتاً مبنيةً، جُدرها غليظة، تزدان بالفراش، وينعم أصحابها بالطيب. وسياق الاعتداد في هذا الشعر يوحي بتفضيل العيش في البيوت القرويّة على العيش في الخيام الأعرابيّة. وكان يزيد بن الصَّعِق العامري أكثر صراحة من ساعدة في إظهار الميل إلى حياة أهل القرى؛ فقد زار يزيد صنعاء، ورأى أهلها، وما فيها من العجائب، فلمّا انصرف قيل له: كيف رأيت صنعاء، فقال[٥٠]:

مَنْ يَرَ صنعاءَ الجنودِ وأهلَها ... وَجنودَ حِمْيَرَ قاطنينَ وَحِمْيَرا
يَعْلَمْ بأنَّ العَيْشَ قُسِّمَ بينَهُمْ ... حَلَبُوا الصَّفاءَ، فأَنْهَلُوا ما كَدَّرا
وَيَرَى مَقاماتٍ عَلَيْها بَهْجَةٌ ... يأرَجْنَ هِنْدِيّاً، وَمِسْكاً أَذْفَرا

إنّه معجب بصنعاء وبأهلها؛ فلقد اصطفوا لأنفسهم رغد العيش، فباتت على ملامحهم البهجة، وفاح من أردانهم الطيب.

إن أنفة الأعرابي الظاهرة من العيش في غير مداه الجغرافي لاتنفي رغبته الدفينة بل الصريحة أحياناً في الاقتدار على الاستقرار، والخلاص من مشاقّ الارتحال، والبحث المستمر عن الأماكن المناسبة لبقائه واستمرار وجوده الإنسانيّ، إنّ في أعماقه رغبة في حياة مستقرة، يتحرر فيها من قيود الطبيعة القاسية التي ترغمه على الارتحال. بل لقد رأى بعض الأعراب أن سببَ الارتحال الإنسانُ لا المكانُ؛ فالإنسان الذي لايرتضي أن يبذل جهداً لجعل المكان مناسباً للاستقرار تستريح نفسه إلى الارتحال إلى مكان جديد يستثمره، ولايطوره، ثم يرتحل عنه إلى غيره، وهذا ما يُفهم من قول عمرو ابن الأهتم المنقري[٥١]:

---

(٥٠) أشعار العامريين الجاهليين ص٥٩. ومسك أذفر: جيّدٌ.

(٥١) شرح اختيارات المفضل ٢/ ٦١٠

لَعَمْرُكَ ما ضاقَتْ بلادٌ بأهلِها ... ولكنَّ أخلاقَ الرجالِ تَضيقُ

إنه قولٌ واعٍ، يدعو إلى تطوير المكان وإلى الاستقرار، وتجاوز مرحلة الارتحال من مكان الى آخر، تلك هي أبرز آثار المدى الجغرافي البدويّ في عقلية سكانه وقيمهم، فكيف كانت آثار المدى الجغرافي القروي والريفي في سكانه؟

* * *

أهل القرى

إنّ استيطان القرى والأرياف[٥٢] في شبه الجزيرة العربية ارتبط بوجود المياه وبصلاحيّة المكان للزراعة (ومن ذلك يثرب والطائف) أو للتجارة (ومن ذلك مكّة). ولقد مرّ بنا في أثناء الحديث عن القرار بالمكان افتخار أبناء القرى بحفر الآبار، وامتلاك مزارع النخيل والأعناب، وبذل الجهد اللازم لاستثمار تلك المزارع، كما افتخروا ببناء الحصون والآطام التي تؤوي أصحابها، وتُسهم في دفع غوائل الأعداء؛ إنهم يفخرون بجهودهم المبذولة لتطوير مواطنهم، وأكرم بذلك فخراً؛ فتلك الجهود تدعم استقرارهم وترسخ وجودهم في مواطنهم.

وفخر أبناء القرى بجهودهم في مجالات الزراعة والريّ والبناء يبرز الخلاف الكبير بينهم وبين الأعراب الذين احتقروا تلك الجهود، ونفروا من مزاولتها، وأعلنوا اعتزازهم بامتلاك الإبل، فمنها يشربون ويأكلون، وبامتلاك الخيل والسلاح، فبها يكسبون لأنفسهم، ويدافعون عنها. وكان أهالي القرى والأرياف يفاخرون الأعراب، ويسخرون منهم، كقول أوس بن حجر يهجو رجلاً من بني أسد[٥٣]:

وَعَيَّرْتَنا تَمْرَ العِراقِ وبُرَّهُ ... وزَادُكَ... الكَلْبِ شَوْطَهُ الجَمْرُ

---

(٥٢) يقال للريفي بحريّ أيضاً. انظر شرح ديوان لبيد ص٢٩. وذكر الريف في شرح ديوان الأعشى ص٧٨، وديوان الحطيئة ص٢٢٢.

(٥٣) ديوان أوس ص٣٨.

وفَضَّلَ حسان بن ثابت يثرب على البادية؛ فأودية يثرب ومياهها وبنيانها[٥٤] :

أَحَبُّ إلـى حَسّانَ لـو يَسْتَطيـعُهُ ... مِنَ المُرقِصاتِ مِـن غِفارٍ وأسْلَمِ

وإذا كان الشاعر الأعرابيّ يفخر بقوله : «إنّا وَجَدْنا أبانا لاعقارَ له» فإنّ عَدِيّ بن وداع العَقَوِيّ الأزديّ العُمانِي[٥٥] له موقف مغاير من تَمَلّك العقارات ، في قوله[٥٦] :

يـا بـنـةَ كـعـب بـنِ صُلَيْعٍ ألا ... تَسْتَيْقِنـي إنْ كُنْتِ لـم تَذْهَلـي

قــالــتْ ألا لايُشْتَرَى ذاكُمُ ... إلاّ بِرَغْبِ الـــثَّمَنِ الأجْزَلِ

إنْ تُعْطِنــا سَطْرَ الحفافَيْنِ مَقْـ ... ـطُـوعـاً لـنـا بَتْلاً إذَنْ نَفْعَلِ

إنَّ الحَـفافَيْنِ عَقارُ امـرِئٍ ... يَمْنَعُهُ الـضَّيْمُ، فـلا تَجْهَلي

مـالُ امرِئٍ يَخْبِطُ في الغَمْرَةِ الـ ... ـقِرْنَ غـداةَ البـأسِ بـالمُنْصُلِ

إنْ كـنـتِ تَسْتَأسينَ لابُدَّ فـالـ ... ـمَعروفُ مِنّا اختَنا فاسألي

الـعـبـدَ أو بـكـرتَنا الحُرّةَ الـ ... ـزَّهْراءَ أو مُنْصِفَةَ الـنُّزَّلِ

طِيبْنا بـهـذا لـكِ نَفْساً فإنْ ... تَرْضَي بـه عَنّا إذَنْ فـافْعَلي

إنه يرغب بابنة صليع ، ولعلها كانت ترغب به أيضاً ، ولكن عَقاراً (أرض الحفافين) كان يحول بينهما؛ هي تريد العقار لها ، وربما لأهلها ، وهو لاتسمح نفسه ببذله ، بل يبذل عبْد ، أو ناقة فَتِيّة ، أو جارية تحسن الخدمة ، نفسه تطيب ببذل أي شيء من ممتلكاته لنيل تلك المرأة عدا أرض الحفافين ، فهل رضيت هي بذلك؟ لاندري ، ولكن الشعر يظهر حرص كلّ منهما على تملك العقار ، وذلك ما كان يهرب منه الأعرابي الذي يحرص على تملك الإبل ، ليكون ماله معه أينما حَلّ أو ارتحل .

---

(٥٤) ديوان حسان ص٣٤١ . والمرقصات : اللواتي يُرقصن إبلهنّ . والرقص : ضربٌ من العَدْو .

(٥٥) ثمة خبر عن الشاعر في (معجم ما استعجم ١/٤٨) يدل على أنه من العُقاة من أزد عمان . ولكنّ اسم أبيه ورد مُحرَّفاً (وقّاع) .

(٥٦) قصائد جاهلية نادرة ص٥١-٥٢ . وبتلاً : قَطْعاً . ويخبط في الغَمْرة : يضرب في الحرب . وتستأسين : تتخذين الأسوة ، وهي العزاء . والبكرة : الفتية من الإبل . ومنصفة النزّل : الجارية ، أو خادمة الضيوف .

والقرى العربية ليست واحدة في قيمها ونمط معيشتها؛ فقد عبر الشعراء عن نمطين من حياة أهالي القرى هما: النمط الزراعي، والنمط التجاري. أمّا الأول فنجد تعبيراً عنه في أشعار أهالي يثرب، وكذلك أهالي الطائف، الذين افتخروا بحفر الآبار، وشقّ السواقي وزراعة النخيل، وأما الثاني فنجده في أشعار أهالي مكة الذين افتخروا بحفر الآبار اللازمة لشرب سكانها، ومن يؤمّها من الحجاج والتجار. ولكنهم أعرضوا عن ذكر الزراعة(٥٧). لعدم صلاح الأراضي المحيطة بمكة للزراعة. ويبرز أثر التجارة في إعلاء شأن القيمة المادي في الشعر المكّي(٥٨)، ومن ذلك الافتخار بلبس الثياب الفاخرة، والتلذّذ بمتع الحياة المادية كقول عمارة بن الوليد المخزومي(٥٩):

خُلِقَ البيضُ الحسانُ لنا ... وجيادُ الرَّيْطِ والأُزُرُ

وقول الزبير بن عبد المطلب الهاشمي(٦٠):

ولكنّا خُلِقنا إذْ خُلِقنا ... لنا الحِبَراتُ والمِسْكُ الفَتِيتُ

ولونت التجارة شعر قريش بمعانٍ جديدة كقول عبد الله بن الزبعري يمدح هاشم بن عبد مناف(٦١):

وهو الذي سَنَّ الرحيلَ لقومه ... رحلَ الشتاء ورحلَةَ الأصيافِ

وتركت التجارة أيضاً آثارَهَا في شكل القصيدة المَكّيَّة التي خلت من المقدمة الطلَلية ومن الرحلة عبر الصحراء؛ فالشاعر القرشي المكّيّ «الذي ترعرَعَ في بيئة تجاريّة انطبع تفكيره بالأساليب التي توصله إلى هدفه بأقصر الطرق وأقلّها كلفة، وأكثرها وضوحاً»(٦٢).

(٥٧) من الملاحظ أن أهالي مكة لم يفخروا ببناء الحصون؛ فبلدهم آمن، ومحميّ بتعظيم أكثر العرب له ولأهله، ولذلك لم يرغب أهالي مكة ببناء الحصون فيها.
(٥٨) انظر ذلك مفصلاً في شعر قريش ص١٥٤-١٥٨
(٥٩) الأغاني ٩/ ٦١. والرَّيط: جمع رَيْطة، وهي كل ثوب لين رقيق.
(٦٠) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ١/ ٦٦. والحبرات: جمع حِبَرة، وهي بُرْدٌ يَمان.
(٦١) ديوان عبد الله بن الزبعري ص٥٤. وينسب الشعر إلى مطرود بن كعب الخزاعي.
(٦٢) شعر قريش ص ١٧٦.

ولقد أبرزت المعركة الشعرية بين مكّة ويثرب في عصر البعثة أن أهالي يثرب المزارعين كانوا يرون مهنتهم أشرف من التجارة، ومن الأشعار الموحية بذلك قول حسان بن ثابت في يوم أحد يهجو بني عبد الدار القرشيين[٦٣]:

حَسِبْتُمْ والسَّفِيهُ أخو ظُنُونٍ ... وذلكَ ليسَ مِنْ أمْرِ الصَّوَابِ
بأنَّ لِقاءَنا إذْ حانَ يَوْمٌ ... بِمَكَّةَ بَيْعُكُمْ حُمْرَ العِيَابِ

وكذلك غمز كعب بن مالك من قناة قريش يوم الخندق؛ فقومه يملكون أراضٍ غنية بالمياه، صالحة للزراعة، ولايشتغلون بالتجارة، يقول كعب[٦٤]:

ألاَ أبْلِغْ قُرَيْشاً أنَّ سَلْعاً ... وما بينَ العُرَيضِ إلى الصِّمادِ
رَوَاكِدُ يَزْخَرُ المُرَّارُ فيها ... فَلَيْسَتْ بالجِمامِ ولا الثِّمادِ
كأنَّ الغابَ والبَرْدِيَّ فيها ... أجَشُّ إذا تَبَقَّعَ للحَصادِ
ولم نَجْعَلْ تجارتنا اشتراء الـ ... حَمِيرِ لأرضِ دَوْسٍ أو مُرادِ

تلك إشارات شعرية إلى وجود اختلاف في القيم ونمط الحياة لدى أهالي القرى، ولكن ذلك لايحجب توافقهم الشديد الناتج عن استقرارهم، وعدم اضطرارهم للانتجاع والغزو لكسب الرزق، وتأمين المكان اللازم للاستقرار الموقت. وكان صدى ذلك واضحاً -كما أشير آنفاً- في افتقار شعر القرى إلى شعر الأطلال المشحون بحزن الأعراب على الأماكن المرتحل عنها وقلقهم، وتوقهم إلى الاستقرار الدائم، وهذا يعني أن القرى منحت المستقرين فيها، والمنتمين اليها شعوراً بالرضا، وخلاصاً من القلق الذي يسببه الارتحال والأسف على ضياع الجهد المبذول في الأماكن المرتحل عنها.

وإذا كان بعض الأعراب قد تاقوا إلى نمط الحياة القرويّ المتحضّر فإن

---

(٦٢) شعر قريش ص١٧٦.

(٦٣) ديوان حسان ص٣٧٢. والعياب: جمع عَيْبة، وهي ما يضع فيها الرجل متاعه.

(٦٤) ديوان كعب بن مالك ص١٩٢. وسَلْع والصماد: جبلان بالمدينة. والعُرَيض: واد بالمدينة أيضاً. ورواكد: ثابتة. والمدار: النهر الذي يمرّ فيها. والجِمام: وافرة المياه. والثماد: قليلة المياه. والأجشّ: العالي الصوت. وتبقّع للحصاد: صار فيه بقع بيضاء وصفراء من اليبس.

أهالي القرى كانوا يصدرون عن قيم أعرابية خالصة أحياناً، كافتخار قيس بن الخطيم الأوسيّ اليثربيّ بأنّ السيوف هي معاقل قومه في قوله يصف الخزرج(٦٥):

مَعاقِلُهُمْ آجامُهُمْ، ونِساؤُهُمْ وأَيْمانُنا بالمَشْرَفِيَّةِ مَعْقِلُ

وافتخار حسان بن ثابت الخزرجي اليثربيّ بأنّ قومه قادرون على الغزو، واستباحة مواطن الأعداء(٦٦):

أَلَسْنا بِحَلاَّلِينَ أَرْضَ عَدُوِّنا تَأَرَّ قَلِيلاً، سَلْ بِنا في القَبائِلِ

وافتخار الزبير بن عبد المطلب الهاشميّ المكّيّ(٦٧):

ولا أُقِيمُ بِدارٍ لا أَشُدُّ بِها صَوْتِي إذا ما اعترتْني سَوْرَةُ الغَضَبِ

تلك أشعار قروية، ولكنها تعبّر عن عقلية أعرابية تنفر من بناء الحصون، وتتوق إلى الغزو والارتحال. ومن يتتبع أشعار القرى يجد فيها قيماً أعرابية أصيلة متغلغلة في نفوسهم، ولا سيما ما يتصل منها بالتعصب للجماعة الأبوية كقول أبي زمعة الأسدي المكي(٦٨):

أُحِبُّ قُرَيْشاً كُلَّها وأَحُوطُها ولَسْتُ بِسَبّابٍ لِذي الرَّحْمِ مِلْطَمِ
وإنْ حَمَّلُوني ما أُطِيقُ حَمَلْتُهُ ويَكْرُمُ فِيهِم مُسْتَرادي ومَطْعَمِي

إن استقرار الجاهليين طوّر نمط حياتهم وقيمهم بالحذف والإضافة. ولذلك كان التقارب شديداً بين الأعراب وأهالي القرى. وأما المفارقات التي ظهرت بينهما فهي نتاج الإضافة التي تَخلَّق بها أهالي القرى المتطوّرون، والأعراب الراغبون بالتطور، ونتاج المتمسكين بالقديم. والراغبين بالحفاظ على نمط حياتهم وقيمهم. وبذلك تظهر جدلية التطور من انتماء أعرابيّ قديم إلى انتماء قرويّ متطور.

(٦٥) ديوان قيس ص١٣٧.
(٦٦) ديوان حسان ص١٦٦. وتأرَّ: تثبَّت.
(٦٧) عيون الأخبار ١/ ٢٩٢.
(٦٨) عيون الأخبار ١/ ٢٩٢

لقد كان تنوّع المكان العربي سببا في تنوّع قيم المنتمين إليه، وفي تباين عقليتهم؛ فسكان البوادي يتمايزون من سكان القرى والأرياف، ولكن تمايزهم لايلغي وحدتهم بل يؤكدها، ويظهر الحركة النشطة في المجتمع الجاهلي، وهو ينتقل من طور الأعراب المرتحلين إلى طور العرب المستقرين.

المصادر والمراجع

١- أشعار العامريين الجاهليين، د. عبد الكريم يعقوب، دار الحوار، اللاذقية، ١٩٨٢م

٢- الأصمعيات، الأصمعي. دار المعارف، مصر، ١٩٦٤م.

٣- الأغاني، الأصفهاني، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٢م

٤- ديوان امرئ القيس، ت محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر، ١٩٩٠م.

٥- ديوان أوس بن حجر، ت محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، ١٩٧٩م.

٦- ديوان بشر بن أبي خازم الأسدي، ت عزّة حسن، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٧٢م.

٧- ديوان (شعر) حاتم بن عبدالله الطائي، ت عادل سليمان جمال، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٩٠م.

٨- ديوان حسان بن ثابت الأنصاري، ت سيد حنفي حسنين، دار المعارف، مصر، ١٩٨٣م.

٩- ديوان الحطيئة، ت نعمان محمد أمين طه، مكتبة الخاني، القاهرة، ١٩٨٧م.

١٠- ديوان سلامة بن جندل، ت فخر الدين قباوة، المكتبة العربية، حلب، ١٩٦٨م.

١١- ديوان الشماخ بن ضرار الذبياني، ت صلاح الدين الهادي، دار المعارف، مصر، ١٩٦٨م.

١٢- ديوان طرفة بن العبد، ت درّية الخطيب، ولطفي الصَّقال، دمشق، ١٩٧٥م.

١٣- ديوان الطفيل الغنويّ، ت محمد عبد القادر أحمد، دار الكتاب الجديد، بيروت، ١٩٦٨م.

١٤- ديوان عامر بن الطفيل، دار صادر، بيروت، ١٩٦٣م.

١٥- ديوان العباس بن مرداس السلمي، ت يحيى الجبوري، بغداد، ١٩٦٨م.

١٦- ديوان عبيد بن الأبرص، ت حسين نصار، مصر، ١٩٥٧م

١٧- ديوان عمرو بن كلثوم، صنعة علي أبو زيد، دار سعد الدين، دمشق، ١٩٩١م

١٨- ديوان قيس بن الخطيم، ت ناصر الدين الأسد، دار صادر، بيروت، ١٩٦٧م

١٩- ديوان كعب بن مالك الأنصاري، ت سامي مكي العاني، بغداد، ١٩٦٦م.

٢٠- ديوان النابغة الذبياني بتمامه، ت شكري فيصل، دمشق، ١٩٦٨م.

٢١-شرح اختيارات المفضل الضَّبّي، صنعة التبريزي، ت فخر الدين قباوة، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٧م.

٢٢- شرح أشعار الهذليين، السكري، ت عبد الستار أحمد فرّاج، القاهرة، ١٩٦٥م.

٢٣ - شرح ديوان الأعشى الكبير، ت حنّا نصر الحتّي، دار الكتاب العربي، بيروت ١٩٩٢م

٢٤ - شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ت أحمد أمين وعبد السلام هارون، القاهرة، ١٩٥١ -١٩٥٣م.

٢٥ - شرح ديوان عنترة، ت مجيد طراد، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٩٢م

٢٦ - شرح ديوان كعب بن زهير، صنعة السكري، القاهرة، ١٩٥٠م

٢٧ - شعر زهير بن أبي سلمى، ت فخر الدين قباوة، حلب، ١٩٧٠م.

٢٨ - شعر عبد الله بن الزبعرى، ت يحيى الجبوري، بيروت، ١٩٨١م.

٢٩ - شعر عمرو بن شأس الأسدي، ت يحيى الجبوري، النجف الأشرف، ١٩٧٦م

٣٠- شعر عمرو بن معد يكرب الزبيدي، ت مطاع الطرابيشي، دمشق، ١٩٧٤م.

٣١- شعر قريش في الجاهلية وصدر الإسلام، فاروق اسليم، دار معدّ، دمشق، ١٩٩٧م.

٣٢- شعر النمر بن تولب، صنعة نوري حمودي القيسي، بغداد، ١٩٦٩م.

٣٣- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني، ت محمد محيي الدين عبد الحميد، مصر، ١٩٥٥م.

٣٤- عيون الأخبار، ابن قتيبة، دار الكتاب العربي، بيروت.

٣٥- قصائد جاهلية نادرة، يحيى الجبوري، بيروت، ١٩٨٢م.

٣٦- لسان العرب، ابن منظور، دار صادر، بيروت.

٣٧- المعاني الكبير، ابن قتيبة، صححه سالم الكرنكوي، دار النهضة الحديثة، بيروت.

٣٨- معجم البلدان، ياقوت الحموي، دار صادر، بيروت، ١٩٧٧م.

٣٩- معجم الشعراء، المرزباني، ت عبد الستار أحمد فرّاج، مكتبة النوري، دمشق.

٤٠- معجم ما استعجم، أبو عبيد البكري، ت مصطفى السقا، القاهرة، ١٩٤٥-١٩٥١م.

٤١- مقالات في الشعر الجاهلي، يوسف اليوسف، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٧٥م.

٤٢- النقائض: نقائض جرير والفرزدق، أبو عبيدة، دار الكتاب العربي، بيروت.

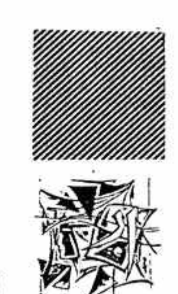
* * *

مصر
فصول
العدد رقم 2
1 يناير 1981

الدكتور عبده الراجحى

علم اللغة والنقد الأدبى

«علم الأسلوب»



منذ القديم والدرس اللغوى متصل بالنص الأدبى . كان كذلك فى الشرق ، وكان كذلك فى الغرب . واللغويون المحدثون يأخذون على الدرس القديم ، أو ما يسمونه «النحو التقليدى» ، أنه يصدر أولا عن «المعنى» ، وأنه ينبنى على نصوص مختارة اختيارا دقيقا بحيث تمثل «المستوى العالى» من الاداء اللغوى .

والذى لا شك فيه عندنا أن الدرس اللغوى عند العرب صدر ــ فى نشأته ــ عن اتصال بالنصوص الفنية ، وبخاصة فى صورتها القرآنية ، وفى صورتها الشعرية ، ومن هنا كان الانتقاد الحديث الذى يُوجه إليه من أنه لا يمثل العربية ، وإنما يمثل جانبا معينا منها ؛ فى المستوى ، وفى الزمان ، وفى المكان .

على أننا نشير إلى أن العرب القدماء أفردوا درسا لغويا خاصا للتعليق على النصوص الأدبية كالذى قدمه «الفراء» فى «معانى القرآن» ، أو ما قدمه أصحاب الاحتجاج للقراءات «كحجة» أبى على الفارسى ، و«محتسب» ابن جنى ، أو ما قدموه من شرح لغوى للشعر كشرح «بانت سعاد» أو شرح ابن جنى لديوان المتنبى . ولكن هذه الأعمال كلها لم تكن تصدر عن نظرية واضحة أو منهج محدد ، وإنما هى ملاحظات لغوية جزئية يسوق إليها النص حسبما كان وينقلها الخالف عن السالف دون أن تقدم شيئا جديدا إلا أن يكون تطبيقا حيا لما تحتويه كتب النحو والصرف والبلاغة .

وحين بدأت النهضة اللغوية الحديثة فى الغرب فى القرن الماضى فيما يعرف بالفيلولوجيا philology ظلت الآصرة قوية بين البحث اللغوى والأدب ، لأن الفيلولوجيا لم تكن تنظر إلى اللغة على أنها غاية فى حد ذاتها ، وإنما هى وسيلة لفهم «الثقافة» ، ومن ثم كان تركيزهم على النصوص الأدبية القديمة تحقيقا وتفسيرا ، مما دعا واحدا من كبارهم هو جريم Jacob Grimm . أن

يلفتهم إلى أن النصوص الأدبية المكتوبة لا تمثل إلا جزءا يسيرا من اللغة ، وأن عليهم أن يهتموا بدراسة اللهجات والآداب الشعبية .

وظل الأمر كذلك إلى أن ظهر علم اللغة الحديث Linguistics أوائل هذا القرن ، وحين نادى **دى سوسير** بأن «**موضوع علم اللغة الصحيح والوحيد هو اللغة فى ذاتها ومن أجل ذاتها**»[1] .

* * *

وعلم اللغة ينهض فى جوهره على أساسين ، أولهما أنه علم Science ، وثانيهما أنه مستقل Autonomous ولعل السبب الأول فى هذين الأساسين أن أصحابه أرادوا أن يبعدوه عن كثير من العلوم ، وأولها النقد الأدبى الذى يرونه «إنسانيا» «تقييميا» ، وكان دى سوسير قد دعا إلى التفريق بين La langue (اللغة المعينة) و Le Parole (لغة الفرد) ، منتهيا إلى أن علم اللغة يدرس اللغة المعينة التى تمثل الخصائص «الجمعية» للمجتمع، ولا ينبغى أن يلتفت إلى «لغة الفرد» لأنها تصدر عن «وعى» ولأنها لذلك تتصف «بالأختيار» الحر . وقد أكد بلو مفيلد بعد ذلك أن دراسة «المعنى» هى «أضعف» نقطة فى علم اللغة ، وكل أولئك كان جديرا أن يؤدى إلى قطيعة بين الدرس اللغوى والدرس اللغوى والدرس النقدى ، ولئن كان علم اللغة يتميز بالدقة ، و«الموضوعية» فإنه فقد «إنسانيته» واستحال إلى «وصف» محض، غارق فى المصطلحات والرموز الفنية التى تبدو غريبة على غير المتخصص ، وقد تبدو غير ذات نفع محقق فى التطبيق الواقعى ، على أن علم اللغة قد عاد إلى شئ من هذه «الإنسانية» فى السنوات الأخيرة حين دعا **تشومسكى** Chomsky وأتباعه من التحويليين إلى نبذ الوصف «السطحى» والعودة إلى التفسير «العقلى» للغة باعتبارها أهم ما يميز الإنسان ، وباعتبارها خلاقة creative تتكون من عناصر محدودة ولكنها تنتج تركيبات وجملا لا نهاية لها ، ومن ثم فهى لا تخضع للتفسير الآلى Mechanical explanation اقتداء برأى **ديكارت**[2] . وإذا كان الأمر كذلك فإن علم اللغة ينبغى أن يدرس فى ضوء «الطبيعة البشرية» التى تؤكد أن «قدرة» الإنسان على اللغة برهان على أن هناك جانبين مهمين هما «الكفاءة Competence» و«الأداء performance» ، وهذان الجانبان كانا سببا فى نشأة مصطلحى «البنية العميقة Deep Structure» و«بنية السطح Surface Structure» وهما مصطلحان يمثلان ركيزة البحث اللغوى الآن عند التحويليين ، وقد كانا دافعا إلى الاستعانة بمباحث «العقل» ومباحث «علم النفس» مما له أثر فيما نحن بصدده الآن .

ولكن إذا كان اللغويون قد سعوا جاهدين فى أن يبتعدوا بعلمهم عن ميدان النقد الأدبى فإنهم عادوا بهذا العلم إليه من باب آخر ، عادوا ليستخدموا «أدواتهم» اللغوية فى تناول النص الأدبى ، وهو ما يعرف الآن بعلم الأسلوب ؟

فما هو هذا العلم ؟ وما هو المنهج الذى ينهجه فى معالجة الأدب ؟

* * *

ولعلى أشير – بدءا – إلى أننا من الأسف – مضطرون دائما أن نقدم الخطوط العامة للمنهج على هيئة دراسة أولية ، لأننا لا نزال متخلفين – فى الدرس العربى – تخلفا شديدا عن مسايرة التطور المتلاحق فى البحث اللغوى الحديث بحيث تكاد تغيب الأسس الضرورية عن عامة الباحثين الناشئين .

وعلم الأسلوب هو الذى يطلق عليه فى الانجليزية Stylistics وفى الفرنسية La Stylistique وفى الألمانية Die Stylistik ، والباحث فى الأسلوب Stylistician هو الذى يطبق منهجه على النصوص الأدبية .

يرى اللغويون أن النقد الأدبى درس «تقييمى» يقوم على «الانطباعات الذاتية» ، وعلى «الحدس» ، ومن ثم فهو يقدم ، فى رأيهم – مقاييس موضوعية ، للعمل الأدبى ، من أجل ذلك يقدمون «علم الأسلوب» كى يكون الخطوة الأولى أمام الناقد ، تضع بين يديه المادة اللغوية فى العمل الأدبى مصنفة تصنيفا علميا لعلها تساعده على فهم العمل فهما أقرب إلى الموضوعية . ومعنى ذلك أن علم اللغة يطبق «فنون» البحث اللغوى على النص الأدبى وبخاصة فيما يعرف «بمستويات التحليل» على ما يظهر فى العرض التالى .

علم الأسلوب إذن فرع من علم اللغة ، لكنه يفترق عنه افتراقا جوهريا لأن مادة الدرس فيهما مختلفة ، ولأن هدف الدرس مختلف فيهما أيضا . علم اللغة يقصد اللغة

العامة التي لا تميزها خصائص فردية ، أي أنه يقصد اللغة ذات الشكل «العادي» وذات الأنماط العادية مما يستخدمه المجتمع منطوقا في التوصيل في حياته اليومية. ونظرية تشومسكي الجديدة لا تختلف عن النظريات الوصفية السابقة في تحديد المستوى اللغوي لأنها تتوجه عنده إلى الإنسان صاحب اللغة Native Speaker أو ما يسميه بالمتكلم السامع المثالي Ideal Speaker-Hearer في مجتمع لغوي متجانس يعرف لغته معرفة كاملة . وهدف علم اللغة هو أن «يصف» اللغة ويبين «كيف» تعمل ، وهو لذلك يتحرك من «الخاص» إلى «العام» ، ومن «الجزئي» إلى «الكلي» ، دون أن يلقي بالا إلى الاختلافات النوعية بين الأفراد .

والحق أن علم اللغة - بإصراره على الطبيعة العلمية - قد أحال اللغة إلى شئ كالماء لا طعم له ولا رائحة . وهنا تبدو قيمة علم الأسلوب . وليس من همنا هنا أن نشير إلى الاختلاف الشديد على تعريف «الأسلوب» باختلاف المتناولين له ، ولكن الذي يهمنا هو ما يقصده اللغويون حين يعالجونه في هذا العلم . «الأسلوب» هو شكل من أشكال «التنوع» في اللغة ، فإذا كانت اللغة التي يدرسها علم اللغة هي الأنماط العامة العادية فإن ذلك يعني أن هذه اللغة ذاتها تنتظم «تنوعات» Variations مختلفة على معايير مختلفة من المكان والاجتماع والأفراد . وعلم الأسلوب يقصد بعضا من هذه التنوعات وبخاصة على مستواها الفردي .

ولغة الأدب هي نمط من أنماط (الأسلوب) لأنها «تنوع» لغوي فردي ، والبون شاسع بين الكتابة الأدبية واللغة العادية ، لأن اللغة العادية «تلقائية» لا تصدر عن «وعي» ولا عن «اختيار» ، وهي تشكل معظم النشاط اللغوي الإنساني ، أما الكتابة الأدبية فهي لغة فردية خاصة ، تصدر عن اختيار واع ، ومن ثم كانت خروجا عن النمط العادي Deviation from the norm ومن هنا أيضا كان قول القائلين بأن الأسلوب هو الرجل ، أو بأن الأسلوب كبصمات الإنسان . على أن هذا الخروج عن النمط العادي ينبغي ألا يؤخذ ضربة لازب ، لأن اللغة العادية التي يدرسها علم اللغة إنما تقدم العناصر العامة في لغة الحياة ، ولا تنفصل عنها لغة الأدب ، لكنها تقيم معها «علاقة خاصة» باستخدام عناصرها نفسها لبناء هياكل جديدة خاصة بها ، مضيفة إلى اللغة قواعد جديدة في الصوت وفي الكلمة وفي تركيب الكلام . أي أن لغة الأدب - بمعنى آخر - تكشف عن «الطاقات» التعبيرية «الكامنة» في االلغة العادية ، والتي لا تظهر إلا باستخدام «الفرد» لها استخداما متميزا ، وعلم الأسلوب يهدف إلى دراسة هذه «الكوامن» التعبيرية من دراسته للغة أديب معين . ولعل هذا الجانب يؤكد الصفة التي أكدها تشومسكي بأن اللغة خلاقة Creative تتكون من عناصر محدودة وتنتج أو «تولّد» أنماطا لا نهاية لها .

ومعنى ذلك أن علم اللغة يدرس «ما» يقال في اللغة ، أما علم الأسلوب فيدرس «كيف» يقال ما في اللغة ، أو أن «الأسلوب» هو ما «يتركه» علم اللغة . وإذا كان علم اللغة «وصفيا» ، وإذا كان النقد الأدبي «تقييميا» على ما يقول اللغويون فإن علم الأسلوب «وصفي» تقييمي» .

● اتجاهات علم الأسلوب :

ومن هذا الفهم لمعنى «الأسلوب» تتفرع اتجاهات العلم الذي يدرسه ثلاثة اتجاهات :

١ - إتجاه يدرس الأسس النظرية لبحث الأسلوب ، وهو ما يمكن أن يسمى «علم الأسلوب» العام General Stylistics ، يقدم فيه أصحابه القوانين العامة التي تحكم الدرس الأسلوبي دون أن يكون ذلك مرتبطا بلغة معينة وهو بذلك يضارع علم اللغة العام General Linguistics ، أي أنه علم غير تطبيقي ، وقد ظهرت فيه حتى الآن أبحاث غير قليلة على نحو ما قدمه هاليداي Halliday وأولمان Ullmann وغيرهما[٤] .

٢ - إتجاه يدرس الخصائص الأسلوبية في لغة معينة ، يهدف إلى بحث «الطاقات التعبيرية» في هذه اللغة سواء في لغة الكتابة أم في غيرها ، وهو بهذا يعتبر عملا تطبيقيا عاما يتناول «التنوعات» اللغوية على غير أساس فردي ، كذلك البحث القيم الذي قدمه David crystal و Derek Davy عن الأسلوب الإنجليزي[٥]، حين تناولا الخصائص الأسلوبية للغة غير الأدبية ، فقدما لغة المحادثة ، ولغة المعلقين الرياضيين ، ولغة الدين ، ولغة التقارير الصحفية ، ولغة الوثائق

القانونية . ومن ذلك أيضا ما قدمه Leech عن لغة الشعر الإنجليزى[6] ، وما قدمه Lodge عن لغة القصة[7] . ومن الواضح أن الغرض من هذا الإتجاه تقديم المحيط الأسلوبى العام لتنوع لغوى محدد على أساس الموقف الكلامى أو على أساس النمط الأدبى ، واصحابه يطبقون ما يقرره علم الأسلوب العام من مستويات التحليل على أساس الصوت والكلمة والتركيب .

٣ ـ أما الاتجاه الثالث فهو الذى يدرس لغة شخص واحد كما يمثلها إنتاجه الأدبى ، وهذا هو الإتجاه الغالب فى علم الأسلوب ، وإليه تتجه معظم الرسائل الجامعية المتخصصة[8] . وهو يخضع لغة الأديب لأنواع من التحليل يحاول بها أن يصل إلى معايير موضوعية تعين الناقد على التفسير ؛ على أن هناك ثلاثة اتجاهات أيضا فى التحليل اللغوى للنص .

(أ) اتجاه نفسى يصدر عن إيمان بأن «الأسلوب هو الرجل» ، وهو يرى أن دراسة الأسلوب لا تكون صحيحة إلا فى إطار دلالتها على خصائص المؤلف النفسية ، ومن أشهر المحاولات فى هذا الاتجاه ما قدمه العالم النمساوى Leo Spitzer الذى قدم دراسات تطبيقية على عدد من الأدباء متأثرا بآراء فرويد فى التحليل النفسى ، وقد توصل هو إلى طريقته الخاضرة فى تحليل الأسلوب فيما أسماه «الدائرة الفيلولوجية Philological Circle» وهو يشير فيها إلى منهجه على النحو التالى :

> **«إن ما يجب أن نعمله هو أن نبدأ من السطح إلى مركز الحياة الداخلى للعمل الفنى ، وذلك بأن نلاحظ ، أولا ، التفصيلات الظاهرة التى تظهر على سطح عمل معين ، ثم تصنف هذه التفصيلات إلى مجموعات ونبحث عن طريقة تكاملها فى الصدور عن مبدأ خلاق يكون كامنا فى «نفس» الفنان ، وأخيرا نعود على بدء بأن نبحث هذا «الشكل الداخلى» عند الفنان وانتظامه كل الظواهر الأسلوبية التى لاحظناها أولا»[9] .**

ومعنى ذلك أننا أمام ثلاث مراحل فى التحليل ، أولها أن يظل الدارس يقرأ العمل الفنى من أجل أن يتوحد مع جو هذا العمل حتى يلتقى بخاصة أسلوبية تكون غالبة عليه ، وثانيها أن يبحث عن تفسير نفسى لهذه الخاصة ، وثالثها أن يحاول البحث عن الشواهد الأخرى التى تفهم على ضوء هذا العامل النفسى .

واللغويون فى أغلب الأمر يرفضون هذا الإتجاه ، ويرونه غير بعيد مما يأخذونه على النقد الأدبى باعتباره ذاتيا وحدسيا ، ولم ينكر شبتزر ذلك ، بل أكد أن إتجاهه يعتمد على «الذكاء» و«الخبرة» و«الإيمان» . **وينكر عدد آخر من اللغويين أن تكون الخصائص الأسلوبية استجابة لملامح عميقة فى عقل المؤلف أكثر من كونها «سلوكا» لغويا يكشف عن «عادات» لغوية فحسب .**

(ب) اتجاه وظيفى Functional يرى أن العمل الفنى لا ينبغى أن يحلل على مستويات جزئية ، وإنما على أساس «السياق» وهو مصطلح أخذ طريقة إلى الاستقرار فى الدرس اللغوى عند فيرث وأتباعه .[10] ودراسة الأسلوب هنا تقرر أن كل كلمة إنما هى جزء فى جملة ، وأن كل جملة جزء فى فقرة ، وأن كل فقرة جزء فى موضوع . وعلى الباحث أن يدرس وظيفة كل هذه الأجزاء فى «سياق» العمل الفنى ، ويمكن أن تتسع دوائر البحث فى السياق من البحث فى قصيدة واحدة أو فى قصة إلى البحث فى ديوان كامل ، أو فى أعمال فنية فى فترة زمنية محددة ، وإلى البحث فى أعمال المؤلف كلها ، أو فى فن برمته حتى إنه يمكن الوصول إلى الخصائص الأسلوبية لثقافة بذاتها . وهذا اتجاه يتبعه كثير من الباحثين فى الأسلوب لكنه يكاد ينتهى إلى «إجراءات» تتكرر تكرارا مملا عند تصنيف الظواهر الأسلوبية حتى ينتظمها سياق خاص .

(جـ) اتجاه إحصائى Statistical وهذا هو الاتجاه المسيطر الآن على الدرس الأسلوبى ، وهو يصدر عن اقتناع بأنه من المهم جدا أن نقف على درجة حدوث ظاهرة لغوية معينة فى أسلوب شخصى معين وقوفا دقيقا ، لا تكفى فيه الملاحظة السريعة ، ولا يجزئ عنه الإحساس الصادر عن التقاط الظواهر . ولذلك يقتضى علم الأسلوب أن يدرس الباحثون فيه أصول علم الإحصاء دراسة كافية تمكنهم من إستخدام وسائله فى رصد الظواهر .[11] والذى يقرأ الآن بعض الدراسات الأسلوبية مما يطبق الإحصاء تطبيقا غالبا سوف يصطدم بأجزاء كبيرة منها تملؤها «الجداول» الإحصائية والأرقام ، مع التقدم الآن إلى الإستعانة بالحاسبات الآلية ، مما يضفى على العمل طابعا غريبا ، ومما يشعر

دارسى الأدب على العموم أن هذا الاتجاه يستعمل لغة غير مفهومة لأنها لغة غير التى ألفوها فى تناول العمل الأدبى . وكأن اللغويين لم يكتفوا بما أدخلوه فى الدرس اللغوى من مصطلحات التحليل العلمى وفنونه حتى يطبقوا ذلك على نصوص الأدب ، وقديما دفع بعض الناس أبا جعفر النحاس فى النيل حيث لقى حتفه وقد كان يحدث نفسه ببعض مسائل النحو لأنهم سمعوه يتحدث لغة غير مفهومة فظنوه يستخدم وسائل السحر أو لغة الشياطين . ويتضاف إلى هذه الطبيعة الغريبة فى تناول النص الأدبى أن الإحصاء فى ذاته يحمل أوجها من النقص نشير إلى بعضها فيما يلى :

١ ــ أن الإحصاء يقتضى جهدا كبيرا قد يكون غير مطلوب فى أحيان كثيرة ، إذ أن رصد بعض الظواهر تكفيه الملاحظة «بالعين المجردة» كما يقولون .

٢ ــ أن غلبة العمل الإحصائى تحمل فى طياتها خطر سيطرة «الكم» على «الكيف» مما يفقد دراسة الأسلوب هدفها الأساسى .

٣ ــ أن الافتتان بالأرقام يوهم بدقة المنهج ، ولكنها قد تكون دقة مخادعة عند تناول الأعمال الأدبية ، لأن كثيرا من الظواهر يتداخل تداخلا عضويا بحيث يصعب إحصاء واحدة منها إحصاءا منفردا ، وقد أشار أولمان إلى الدراسة التى قدمها جراهام Graham عن الصور عند Proust حيث أحصى هذه الصور فى ٤٥٧٨ صورة ذاكرا أن الاستعارات والتشبيهات عند هذا الكاتب تتداخل وتتكامل بحيث يكون ضربا من العبث أن نبحث عن تحديد «رقمى» دقيق لها .(١٢)

٤ ــ أن الإحصاء بهذا التفتيت الرقمى يفضى إلى خطر آخر هو فقدان السبيل إلى فهم تأثير «السياق» فى العمل الأدبى ، وهو مطلب مهم جدا على ما ذكرناه آنفا .

٥ ــ أن الدقة الإحصائية لا تجدى نفعا فى «الإمساك» ببعض المسائل الغامضة أو النسبية أو المرنة كالنغمات العاطفية والإيقاع الرقيق أو المركب وغيرها

ومع كل ما ذكرناه من أوجه النقص فى الاتجاه الإحصائى مما يجعل عددا من الباحثين يعزف عنه فإنه لا يعدم جوانب مفيدة فى دراسة النصوص الأدبية نذكر منها ما يلى :

١ ــ أن الإحصاء يقدم المادة الأدبية التى يدرسها الباحث تقديما دقيقا ، والدقة فى ذاتها مطلب علمى أصيل .

٢ ــ أن التحليل الإحصائى يساعد أحيانا على حل مشكلات أدبية خالصة ، فهو قد يساعدنا ، إلى جانب شواهد أخرى فى «توثيق» النصوص الأدبية ، حين نحاول نسبة أعمال معينة إلى مؤلف معين ، وقد تساعدنا على فهم «التطور التاريخى» فى كتاباته .

٣ ــ ليس من شك فى أن ورود ظاهرة معينة مرة واحدة ، أو خمسين مرة ، أو ثلاثمائة مرة لابد أن يكون ذا دلالات مختلفة ، ومن ثم فإن الإحصاء يفضى بنا إلى البحث عن هذه الدلالات .

٤ ــ أن التحليل الإحصائى يكشف فى كثير من الأحيان عن «مقاييس» محددة فى توزيع العناصر الأسلوبية عند مؤلف معين بحيث يمكن أن تؤدى إلى أسئلة تفيد فى التفسير الجمالى .

ومهما يكن من أمر فلا يجد الباحثون بأسا من الاستعانة بالاتجاهات الثلاثة النفسية ، والوظيفية ، والإحصائية ، وفق ما تقتضيه الحال .

* **مستويات التحليل :**

على أن أهم ما يطبقه علم الأسلوب داخل هذه الاتجاهات أنه يستخدم مستويات التحليل اللغوى ، وهى :

١ ــ تحليل الأصوات .
٢ ــ تحليل التركيب .
٣ ــ تحليل الألفاظ .

أولا : الأصوات :

والتحليل الصوتى فى علم الأسلوب Phonostylistics يقتضى أولا معرفة الخصائص الصوتية فى اللغة العادية ، وبعد ذلك يتوجه إلى رصد الظواهر الخارجة عن النمط والبحث فى دلالتها فيما يفيد دراسة الأسلوب . والأغلب أننا لا نحلل النص الأدبى تحليلا صوتيا يتتبع كل التفصيلات التى ينتظمها علم الأصوات ، فنحن هنا لا نهتم اهتماما كبيرا بالأصوات الصامتة Consonants والصائتة Vowels مثلا إلا أن تكون لبعضها درجة واضحة من

الكثرة تقتضى الالتفات والتفسير. أما الجوانب المهمة الأخرى التى يركز عليها التحليل الصوتى للأسلوب فتكاد تنحصر فيما يلى :

الوقف :

وهو ظاهرة صوتية هامة جدا لأنها ترتبط بالمعنى ارتباطا مباشرا ، ومن المعروف أن العرب القدماء اهتموا بها اهتماما واضحا فى قراءة النص القرآنى حتى إنهم أفردوا لها كتبا متخصصة درسوا فيها أنواع الوقف من واجب وجائز وممتنع وحسن وقبيح وغير ذلك ، ورسم المصحف يشمل كما نعلم رموزا تحدد أنواع الوقف للقارئ . والأمر فى ذلك مفهوم لأنه يتصل بالقراءة التى هى فى أساسها أصل من أصول التشريع . على أن القدماء لم يلتفتوا إلى هذه الظاهرة عند تناولهم للشعر ولم يرد عنهم ما يفيد انتفاعهم بها فى شروحهم الكثيرة التى وصلت إلينا . والحق أن وجود الشعر القديم مكتوبا بين أيدينا حرمنا من رصد هذه الظاهرة فيه ، وليس بمستساغ لدينا أن الشعر العربى بأوزانه المعروفة بحدودها فى التفعيلة والشطر والبيت يغنى عن ملاحظة «الوقف» فيه ، وليس بمستساغ عندنا أيضا أن أبا تمام والبحترى والمتنبى كانوا ينشدون شعرهم فلا «يقفون» إلا عند آخر الشطر أو آخر البيت ، ولا نشك فى أنه لو أتيحت لنا فرصة سماعهم أو قراءة وصف لطريقة إنشادهم لكان لدرس «الوزن» الشعرى شأن آخر .

الوزن :

دراسة «الوقف» إذن تقود إلى دراسة «الوزن» وتكشف عما يمكن أن ينتظمه من «تنوعات» فردية ذات دلالات خاصة ، والحق أن ذلك قد يكون أكثر وضوحا فى دراسة «الشعر الحديث» الذى لا تتساوى فيه أبيات القصيدة الواحدة ، ويؤدى الوقف دورا أساسيا ، لكن ذلك مفيد أيضا فى دراسة الشعر التقليدى ، وقد قدم علماء الأسلوب الغربيون دراسات كثيرة حللوا فيها أنماط الوقف على أنواع كثيرة من الشعر ، مشيرين إلى أنه ليس مقصورا على ما يعرف «بحدود» الكلمات أو حدود الأبيات ، بل قد يكون وقفا داخليا لا مناص منه فى فهم الشعر وفى فهم الوزن الذى ينتظم فيه ، ومن هذا الوقف الداخلى ما قدموه من دراستهم لشعر شكسبير فى مثل الأبيات الآتية التى تلحظ فيها أهمية الوقف وضرورته غير مرتبط بنهاية الأبيات .(١٣)

Is whispering nothing?
Is leaning cheek to cheek? Is meating noses?
Kissing with inside lip? Stopping the career
Of laughter with a sigh (a note infallible
Of breaking honesty)? Horsing foot on foot?
Skulling in corners? Wishing clocks more swift?
Hours, minutes? noon, midnight? And all eyes
Blind with the pin and wed, but theirs, theirs only.

النبر ، والمقطع :

ودراسة الوزن تقودنا إلى ضرورة دراسة «النبر» Stress ، وهى دراسة لم تحظ حتى الآن باهتمام فى الدرس العربى رغم أهميتها فى اختلاف «المعنى» وتنويعه ، وهى ذات أهمية خاصة فى دراسة «المقطع» فى اللغة وعلى الأخص فيما يتصل بالشعر ، ولا نحسب أن القدماء كانوا غافلين عن هذه الظاهرة لأن حديثهم عن التفعيلة وما تتكون منه من أسباب وأوتاد وفواصل وما يطرأ عليها من زحافات وعلل لا يبتعد كثيرا عن دراسة المقطع ، وقد كان جديرا بالمتابعة والتطوير لكننا وقفنا عند الذى رصدوه وقرروه .

وتأتى بعد ذلك دراسة «التنغيم» Intonation ودراسة «القافية» ، وكل أولئك كما هو ظاهر ليس صورة كاملة لما يقدمه علم الأصوات العام ، ولكنه يركز على الظواهر التى يمكن أن تفيد عند رصدها وتصنيفها ، فى فهم أسلوب معين .

وغنى عن البيان أن ذلك ليس مقصورا على الشعر وحده ، لأن الأسلوب النثرى ينتظم أنماطا كثيرة من الوقف والنبر والمقطع والتنغيم .

■ **ثانيا : التركيب :**

وقد احتفل علماء العربية بدراسة الجملة فقدموا أنماطها وأركانها ودلالتها الحقيقية والمجازية وطبقوا ذلك على كثير من النصوص وبخاصة على القرآن الكريم .

وعلم الأسلوب يرى فى دراسة «التركيب» عنصرا مهما جدا فى بحث الخصائص المميزة لمؤلف معين ، وهو فى الأغلب يتوجه إلى بحث العناصر الآتية :

١ ــ دراسة طول الجملة وقصرها .
٢ ــ دراسة أركان التركيب وبخاصة المبتدأ أو الخبر ،

والفعل ، والفاعل ، والعلاقة بين الصفة والموصوف ، والإضافة ، والصلة وغير ذلك .

٣ - دراسة «الروابط» كبحث استعمال المؤلف للواو ، أو الفاء ، أو ثم ، أو إذن أو أما ، أو إمّا ودلالة كل ذلك على خصائص الأسلوب .

٤ - دراسة «ترتيب» التركيب ، وهو من أهم عناصر البحث فى الأسلوب ، لأن تقديم عنصر أو تأخيره يؤدى فى الأغلب إلى تغيير فى الدلالة ولأن الأديب لا يلتزم دائما بقواعد الترتيب العامة التى يرصدها اللغويون فى اللغة العادية . وقد لاحظ الدارسون أن Keats يميل إلى تغيير كبير فى ترتيب الجمل ، من نحو :

مثل «Much have I travell'd in the realms of gold»
ومثل «Yet did I never breathe its pure serene» (١٤) .
«Then felt I like some watcher of the skies».

٥ - دراسة «الفضائل النحوية» كالتذكير والتأنيث والتعريف والتنكير والعدد .

٦ - دراسة الصيغ الفعلية ، وتركيباتها ، والزمن ، وتتابعه .

٧ - دراسة البناء للمعلوم والبناء للمجهول .

٨ - يميل علماء الأسلوب إلى استخدام طريقة النحو التحويلى فى بحث «البنية العميقة» لتركيبات مؤلف معين ، لأنها تساعد أولا على فهم كثير من المسائل الغامضة فى النص ، وتساعد ثانيا على معرفة ما أضافه هذا المؤلف إلى أساليب اللغة فى التركيب . انظر مثلا إلى الجملة الآتية فى قصة من قصص James Joyce

«Gazing up into the darkness, I saw myself as a creature driven and derided by vanity».

يمكن تحليلها على «البنية العميقة» دون أن تفقد شيئا من المضمون على النحو التالى :

«I gazed up into the darkness. I saw myself as a creature - The creature was driven by Vanity».

على أن دراسة التركيب عند الأسلوبيين لا تقتصر على بحث جزء الجملة أو الجملة ، وانما يتعداها إلى بحث الفقرة والموضع ثم العمل الفنى كاملا .

■ ثالثا : الألفاظ :

وهو من أهم عناصر التحليل الأسلوبى لما له من تأثير جوهرى على المعانى ، ونحن نركز هنا على ما يلى :

١ - دراسة الكلمة وتركيباتها وبخاصة بحث «المورفيات» التى يستخدمها المؤلف .

٢ - الصيغ الاشتقاقية وتأثيرها على الفكرة .

٣ - «المصاحبات» اللغوية Collocations . إذ أن هناك ألفاظا معينة فى اللغة لا نكاد ننطقها إلا وتستصحب معها ألفاظا أخرى معينة ، ولابد من رصد هذه المصاحبات فى موضوع معين عند مؤلف معين .

٤ - دراسة المجاز على أن يكون ذلك مجازا أصيلا بمعنى ألا نجرى وراء كل ما نلحظ من أركان التشبيه أو الاستعارة لأن كثيرا منها يتحول مع الزمن ومع الاستعمال إلى مجاز «ميت» أو مجاز «نائم» ، فنحن حين نتحدث الآن مثلا عن «ميدان دراسة الأسلوب» و«أدواتها» ، و«أهدافها» وعن «إلقاء الضوء على الملامح المميزة لمؤلف معين» لا نتحدث حديثا مجازيا لأن هذه الألفاظ فقدت طبيعتها الاستعارية فقدانا كاملا أو غير كامل وفق ما يشير إليه السياق .

وبعد ، فهذه مستويات التحليل التى يتبعها دارسو الأسلوب اللغويين وهم يطبقون طريقتهم فى التحليل اللغوى ، ويستخدمون الإحصاء على ما بيناه ، وذلك فى ظنهم يقدم معايير موضوعية يمكن للناقد الأدبى أن يعتمد عليها فى الوصول إلى موضوعية التفسير .

ولنا بعد ذلك ملاحظتان :

■ الملاحظة الأولى :

أن عددا كبيرا من الباحثين اللغويين الناشئين بدأ يتجه إلى علم الأسلوب فى إعداد الرسائل الجامعية المتخصصة ، وتلك ظاهرة طيبة تتيح لهم فرصة الاتصال بالتحليل اللغوى الحديث من ناحية ، وتجعلهم يتصلون بالنصوص الأدبية من ناحية أخرى بما يبعد عن أعمالهم «جفاف» العلم الذى يلح عليه الدرس اللغوى الحديث . لكن الملاحظ أن معظم هذه الرسائل يقع فى شيئين :

أولهما: غياب المنهج حتى ليختلط الأمر على أصحابها بين البحث اللغوى والبحث فى تاريخ الأدب أو النقد وهم يركزون فى الأغلب على مبحث الألفاظ لكن على منهج غير علمى يمكن أن يسمى تجاوزا درسا فيلولوجيا ، لأنهم يبذلون أغلب الجهد فى محاولة تتبع ألفاظ المؤلف وتطورها من مدلولاتها «المادية» إلى مدلولات «مجردة» معتمدين فى ذلك على المعاجم العربية القديمة ، وكل

ذلك غير جائز لأن مادة المعاجم التى بين أيدينا لا تصلح فى دراسة تطور الألفاظ ومدلولاتها ، ومثل هذا العمل ينبغى أن يعتمد على النصوص وعلى الاستعمال ، وهو مطلب غير يسير .

وثانيهما : أن الباحثين الذين يتصلون بالدرس اللغوى الحديث ومناهجه يطبقون على بحث الأسلوب طريقة الإحصاء تطبيقا شاملا بحيث ينتهى العمل العلمى دون أن تجد لهذا الجهد نفعا فيما تحتاجه النصوص من تفسير .

■ **والملاحظة الثانية :**

أن الدراسات القديمة كانت تتميز بوجود « البلاغة » فى أشكالها القديمة ، وأن هذه البلاغة فقدت مكانها فى الدرس الحديث ، فهل يؤدى « علم الأسلوب » إلى نشأة ما يمكن أن نسميه « البلاغة الجديدة » ؟ وهل يؤدى ذلك كله إلى ما يمكن أن نطلق عليه « النقد الشامل » ؟

■ هوامش البحث

1. De Saussure: **Course in General Linguistics,** Translated by Wade Baskin, London 1964, p. 232.
2. Chomsky: **Cartesian Linguistics,** Harper & Row. New York, 1966.
3. Chomsky: **Language and Mind,** Harcourt Brace Jovanovich, Inc New York, 1972.
4. Stephan Ullmann, **Language and Style,** Blackwell, Oxford, 1964.

   Mcintosh and Halliday, **Patterns of Language,** Longman, 1966.
5. David Grystal and Derek Davy, **investigating English style.** Longman. 1969.
6. G.N. Leech, **A Linguistic Guide to English Poetry,** Longman, 1969.
7. David Lodge, **Language of Fiction: Essays in Criticism and verbal Analysis of the English Novel,** «Routledge, 1966».
8. قدم الدكتور على عزت فى هذا المجال دراسة موجزة عن شعر صلاح عبد الصبور وبدر شاكر السياب :

   Ezzat, A., «Linguistics and the Interpretation of Literature», in, **Essays on Language and Literature,** Beirut, Arab University Publications Beirut, 1972.

   « « Language and Implications in the Poetry of Badr Shaker El-Sayyab, a Lexical Statement», in **Studies in Linguistics,,** Beirut Arab University - 1975.

   وقد ظهرت له دراسة مماثلة بالعربية : الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٧ .
9. Quoted from his «Linguistics and Literary History» in Ullmann: **Language and style»** p. 122.

   أنظر كتابنا : اللغة وعلوم المجتمع ، الاسكندرية ١٩٧٧ ص ٢٢ ـ ٣٤

11. Graham Hough, **Style and Stylistics,** Routledge 1969.
12. **Language and Style, op. cit., p. 119.**
13. quoted from Act I of the Winter's Tale, in Turner, **Stylistics, Penguin,** 1973, p. 39.
14. Ibid., p. 77.

فصول
فصول



مصر
فصول
العدد رقم 2
1 أبريل 1996

عمر الشعر الجاهلى

عود على بدء

عادل سليمان جمال*

بداية الشعر الجاهلى أمر مشكل، خاض فيه العلماء قديما وأدلى فيه المحدثون دلاءهم، فما عبره الأول ولا وصلت إليه أرشية الآخرين. وقلما يغفل كتاب عن تاريخ الأدب العربى هذه المسألة، ولكن أكثر ما فى هذه الكتب مكرور معاد، اتكأ فيه اللاحق على السابق العربى والغربى، سواء بسواء. وكلام الدارسين العرب معروف متداول، أما آراء المستشرقين فى هذا المجال فيمثلها Nicholson، يقول:

«الأدب [يعنى به الشعر] الذى بين أيدينا الآن – وكان فى ذلك الوقت أدبا شفهيا حفظ عن طريق الرواية، ولم يدون إلا بعد ذلك بأمد طويل – لا يمثل إلا قرنا واحدا من العصر الجاهلى، حوالى سنة ٥٠٠ إلى سنة ٦٢٢، وهى السنة التى هاجر فيها محمد (ﷺ) إلى المدينة، والقصائد التى وصلت إلينا تعود إلى هذه الفترة»[١].

ولا يمكن بأية حال من الأحوال أن تكون قصائد القرن السادس هذه هى بدايات الشعر العربى، وإنما هى ـ كما لاحظ Lyall ـ نتاج ممارسة طويلة عبر زمن غير قصير لهذا الفن، فنظام الأوزان المعقد والمرن فى آن، والشكل الذى لا يكاد يختل من طلل ونسيب ورحلة... إلخ، واللغة التى تكاد أن تكون واحدة فى مفرداتها وتراكيبها ونحوها ومجازها، كل ذلك يشير، دون شك، إلى زمن متطاول استلزمه هذا الإحكام لعناصر القصيدة[٢].

ولعل ابن سلام (–٢٣١) هو أقدم من أشار إلى أمر عمر الشعر الجاهلى، فهو يرى أنه «لم يكن لأوائل العرب من الشعر إلا الأبيات يقولها الرجل فى حاجته، وإنما قصّدت القصائد وطوّل الشعر على عهد عبد المطلب، وهاشم بن

* أستاذ الأدب العربى بجامعة أريزونا.

عبد مناف»[٣] . أى أن القصائد بدأت فى الظهور فى أوائل القرن السادس الميلادى، ويرجع ابن سلام هذا الفضل إلى مجموعة من الشعراء على رأسهم المهلهل، يقول: «وكان أول من قصّد القصائد وذكر الوقائع، المهلهل بن ربيعة التغلبى فى قتل أخيه كليب وائل... كان امرؤ القيس بن حُجر بعد مهلهل، ومهلهل خاله، وطرفة وعبيد وعمرو بن قميئة والمتلمّس فى عصر واحد»[٤].

ثم يأتى الجاحظ(-٢٥٥)، وهو بلا ريب قد اطلع على كتب ابن سلام، فكتب الجاحظ حافلة بالنقول عن مؤلفات ابن سلام، فلا يعتد بما قاله ابن سلام، أو قل يحاول ما لم يحاوله ابن سلام حرصا وتأنيا، فحدد لتاريخ الشعر العربى ميلادا، يقول:

«وأما الشعر فحديث الميلاد، صغير السن... ويدل على حداثة الشعر قول امرئ القيس بن حجر:

١- إن بنى عوف ابتنوا حسبا
ضيعه الدخللون إذ غدروا

٢- أدوا إلى جارهم خفارته
ولم يضع بالمغيب من نصروا

٤- لا حميرى وفَى ولا عدس
ولا است عير يحكها الثفر

٥- لكن عوير وفَى بذمته
لا قصر عابه ولا عور

فانظر كم كان عمر زرارة! وكم كان بين موت زرارة ومولد النبى عليه الصلاة والسلام؟ فإذا استظهرنا الشعر- وجدنا له- إلى أن جاء الله بالإسلام- خمسين ومائة عام، وإذا استظهرنا بغاية الاستظهار فمائتى عام»[٥].

والشعر الذى استشهد به الجاحظ تقوية لحجته نظمه امرؤ القيس بعد مقتل أبيه على يد بنى أسد[٦]. وقد ترك الجاحظ بيتا من هذه المقطوعة لابد من إيراده حتى تتضح الصورة، وحقه أن يكون بعد البيت الثانى، وهو:

٣- لم يفعلوا فعل آل حنظلة
إنهم جَيْر بئس ما ائتمروا

أما بنو حنظلة فأسلموا شرحبيل- عم امرئ القيس- يوم الكلاب، فقتله أبو حنش التغلبى (البيت الثالث)، وكذلك كان شأن حميرى وعدس، لم يجد عندهما غناء (البيت الرابع). أما عوير بن شجنة (البيت الخامس) فقد آوى إليه هنداً أخت امرئ القيس وقطينها، وخرج بهم فى ليلة طخياء حتى أطلعهم نجران وقال لهند: «إنى لست أغنى عنك شيئا وراء هذا الموضع، وهؤلاء قومك، وقد برئت خفارتى»[٧].

ويبدو أن الجاحظ قد توصل إلى هذه الطريقة الحسابية لتحديد عمر الشعر الجاهلى كما يلى[٨]: مات زرارة بن عدس- وهو من سادة تميم وأشرافها- خلال حكم عمرو بن هند، ملك الحيرة (٥٥٤ - ٥٦٩) قبل يوم أوارة الثانى[٩]. وكما هو معروف فإن رسول الله (ﷺ) ولد سنة ٥٧٠، بعد موت عمرو بن هند بعام أو نحوه، ومن ثم فموت زرارة كان قبل مولد رسول الله (ﷺ). وهذا يستتبع أن يكون قبل مبعث رسول الله (ﷺ) بخمسة وأربعين عاما حين كان فى الأربعين من عمره. وكان زرارة رئيس تميم أربعين عاما أو تزيد، ورأس أبوه عدس قبل تميما أربعين عاما أيضا. فإذا جمعنا سنين هذه الفترات كان الناتج ما بين مائة وخمسة وعشرين عاما إلى مائة وثلاثين عاما. وإذا أضفنا إلى ذلك سبعين عاما أو نحوها للزمن الذى سبق عصر امرئ القيس وعاش فيه شعراء مثل ابن خذام، تحصل لدينا بغاية الاستظهار الأعوام المئتين التى جعلها الجاحظ عمر الشعر الجاهلى.

وبون بعيد بين ما ادعاه الجاحظ وما قال به ابن سلام. فبينا يقرر ابن سلام أن مهلهلا قصّد القصيد، يرى الجاحظ أن بداية الشعر العربى تسبق ذلك بعقود قليلة. ولا يعقل أن يبدأ الشعر العربى من فراغ ليصل إلى ما وصل إليه على يد مهلهل وامرئ القيس خلال نصف قرن من الزمان. ولكن من الملاحظ أن الجاحظ ربما كان قد عدل عن ذلك الرأى فى أواخر كتابه، وتحاشى أن يحدد تحديدا قاطعا عمر الشعر الجاهلى، قال: «وقد قيل الشعر قبل الإسلام فى مقدار من الدهر أطول مما بيننا اليوم وبين أول الإسلام»[١٠]؛ أى بين الوقت الذى كان يعيش فيه، وهو منتصف القرن الثالث

الهجرى وأول الإسلام، وعلى هذا الافتراض تكون بداية الشعر الجاهلى ما بين منتصف القرن الرابع وأول الخامس الميلادى. وهذا الافتراض أقرب للصحة، وإن لم يكن صحيحا تماما، لأنه يتفق وتاريخ الأمة العربية فى جاهليتها، كما سأبين فيما بعد. والجاحظ نفسه يقول:

«فكل أمة تعتمد فى استبقاء مآثرها وتحصين مناقبها على ضرب من الضروب وشكل من الأشكال وكانت العرب فى جاهليتها تحتال فى تخليدها بأن تعتمد فى ذلك على الشعر الموزون والكلام المقفى، وكان ذلك هو ديوانها... وذهبت العجم على أن تقيد مآثرها بالبنيان... والكتب بذلك أولى من بنيان الحجارة وحيطان المدر، لأن من شأن الملوك أن يطمسوا على آثار من قبلهم، وأن يميتوا ذكر أعدائهم، فقد هدموا بذلك السبب أكثر المدن وأكثر الحصون»(١١).

وقد ذكر ابن سلام ـ قبل الجاحظ ـ أن «الشعر فى الجاهلية عند العرب ديوان علمهم ومنتهى حكمهم، به يأخذون وإليه يصيرون»(١٢). ويقول Lyall فى هذا الشأن، وقد أصاب:

«ليس هناك غير الشعر الجاهلى ينطبق عليه تعريف ماثيو أرنولد للشعر بأنه نقد الحياة. فليس هناك أمة نجحت نجاحا تاما فى إعطاء صورة عن نفسها: خيرها وشرها، قوتها وضعفها غير الأمة العربية، ومن ثم فالشعر الجاهلى هو بلا مراء تاريخ هذه الأمة فى ذلك العصر»(١٣).

وإذا كان ذلك كذلك، فلا جرم أن تعتد كل قبيلة بشعرائها؛ فهم المخلدون لمآثرها، المشيدون بكرمها وفضائلها المنافحون ضد عداتها. ونص ابن رشيق التالى يصور أوضح تصوير هذه العلاقة الوطيدة بين دور الشاعر من حيث هو فنان، ودوره بوصفه مؤرخا:

«كانت القبيلة إذا نبغ فيها شاعر أتت القبائل فهنأتها، وصنعت الأطعمة، واجتمع النساء يلعبن بالمزاهر، كما يصنعون فى الأعراس. ويتباشر الرجال والولدان، لأنه حماية لأعراضهم، وذبٌّ عن أحسابهم، وتخليد لمآثرهم، وإشادة بذكرهم. وكانوا لا يهنئون إلا بغلام يولد، أو شاعر ينبغ فيهم، أو فرس تنتج»(١٤).

ومن ثم، اجتهدت كل قبيلة فى الحفاظ على أشعار شعرائها لأنها محض تاريخها وسجل مفاخرها وأنسابها ومحتدها، ومعلقة عمرو بن كلثوم النونية خير مثال لذلك، فقد كانت:

«بنو تغلب تعظمها جدا ويرويها صغارهم وكبارهم، حتى هجوا بذلك، قال بعض شعراء بكر بن وائل:

ألهى بنى تغلب عن كل مكرمة
قصيدة قالها عمرو بن كلثومِ
يروونها أبدا مذ كان أولهم
ياللرجال لشعر غير مسئوم»(١٥).

فالشعر الجاهلى، إذن، لم يكن مجرد فن يعبر الشاعر من خلاله عما يعتمل فى صدره من الأحاسيس، ولكنه كان أيضا سجلا لتاريخ القبيلة فى تعدد نواحيه على مدى الأزمان، ومبعث تواصل لوجودها على مر الأيام وفى كل آن. فإذا صح ذلك ـ وهو صحيح فيما نتصور ـ جاز لنا أن نقول إن الشعر العربى لا تعود بداياته ـ كما ذكر الجاحظ فى الموضع الثانى من كتابه ـ إلى أواسط القرن الرابع وأوائل الخامس، بل أقدم من ذلك بكثير ـ قدم تاريخ القبائل العربية ذاتها. وقد أبدى جب Gibb ملاحظة سديدة فى هذا الشأن حين قال:

«لقد خاض الشعراء المعارك بأشعارهم بقدر ما خاضها المحاربون بسيوفهم ورماحهم، بل أربوا على المحاربين فى هذا المضمار»(١٦).

دعنا نبدأ – فى بحثنا عن عمر الشعر الجاهلى – بمناقشة الرأى الذى سلم به أكثر الباحثين، قدماء ومعاصرين، نقلا عن ابن سلام (١٧)، وهو أن المهلهل أول

من قصّد القصائد، وإنما سمى مهلهلا لهلهلة شعره، أى سلاسة بنائه. وفصل ابن الأعرابى هذا الكلام فقال: «المهلهل مأخوذ من الهلهلة، وهى رقة نسج الثوب، والمهلهل: المرقق للشعر، وإنما سمى مهلهلا لأنه أول من رقق الشعر»[١٨]. ولكن عمر بن شبّة خالف ذلك الرأى. نقل السيوطى عنه ما يلى:

«للشعر والشعراء أول لا يوقف عليه. وقد اختلف فى ذلك العلماء. وادعت القبائل كل قبيلة لشاعرها أنه الأول، ولم يدعوا ذلك لقائل البيتين والثلاثة، لأنهم لا يسمون ذلك شعرا. فادعت اليمانية لامرئ القيس، وبنو أسد لعبيد بن الأبرص، وتغلب لمهلهل، وبكر لعمرو بن قميئة والمرقش الأكبر، وإياد لأبى دؤاد. قال: وزعم بعضهم أن الأفوه الأودى أقدم من هؤلاء وأنه أول من قصّد القصيدة»[١٩].

فهو يرى أن العصبية دفعت مختلف القبائل إلى نسبة ذلك الفضل إلى شاعر من شعرائها.

من هذه القلة أيضا التى رفضت ما ذكره ابن سلام: أبو العلاء المعرى. فى (رسالة الغفران) يسأل ابن القارح ـ فيمن يسأل من أهل النار ـ المهلهل:

«فأخبرنى لم سميت مهلهلا؟ فقد قيل إنك سميت بذلك لأنك أول من هلهل الشعر، أى رققه! فيقول: إن الكذب كثير. وإنما كان لى أخ يقال له امرؤ القيس، فأغار علينا زهير بن جناب الكلبى، فتبعه أخى فى زرافة من قومه فقال فى ذلك:

لما توقّل فى الكراع هجينهم
هلهلت أثار مالكا أو صنبِلا

هلهلت: أى قاربت، ويقال: توقفت. ويعنى بالهجين: زهير بن جناب، فسمى مهلهلا. فلما هلك شبهت به، فقيل لى: مهلهل.

فيقول: الآن شفيت صدرى بحقيقة اليقين»[٢٠].

فواضح أن أبا العلاء ينكر أن يكون المهلهل هو أول من رقق لغة الشعر، وأنه لم يلقب بهذا اللقب لفعله هذا، بل لشئ آخر تماما. وبذلك بطل عند المعرى تفسير ابن سلام لهذا الفعل وما استتبعه من تلقيب، وكذلك بطل عنده ما قاله ابن الأعرابى، وهو تفسير سبق إليه أبو عبيدة، قال:

«وإنما سمى مهلهلا لأنه هلهل الشعر، يعنى سلسل بناءه»[٢١]. وفوق ذلك تجاهل المعرى مسألة سبق المهلهل غيره من الشعراء إلى تقصيد القصائد، وإطالة المقطوعة من عدة أبيات إلى ثلاثين بيتا، كما ذكر الأصمعى[٢٢].

وقف عمر بن شبة والمعرى عند حد الإنكار ولم يجاوزاه. لم يقل أى منهما إذا لم يكن المهلهل هو أول من قصد القصائد فمن يكون؟ وسوف أحاول فيما يستقبل من الصفحات أن أجيب عن هذا السؤال حسب المادة التى وقفت عليها.

من المعروف أن شهرة المهلهل شاعراً فارسا قد ارتبطت بحرب البسوس التى استمرت أربعين عاما وانتهت فى العقد الأخير من القرن الخامس فيما أرجح، أو العقد الأول من القرن السادس[٢٣] خلال حكم الحارث ملك كندة الذى توسط لإنهاء هذه الحرب الطحون[٢٤]. وباستثناء أشعار قليلة للمهلهل فإن عُظْم شعره نظمه فى حرب البسوس، ولم أجد إلا قصيدة واحدة من أحد عشر بيتا قالها فى وقعة السُّلاّن التى حدثت قبل حرب البسوس، كما سيأتى بيانه بعد قليل. فإن صح أن المهلهل ذاعت شهرته بوقوع حرب البسوس، فإن بعض معاصريه أمثال الفِنْد الزِّمّانى والحارث بن عباد وسعد بن مالك والمرقش الأكبر وابن أخيه المرقش الأصغر يستحقون جميعا أن يشاركوه هذه المزية التى اختصه بها أكثر العلماء. وأكتفى هنا بالنظر فى شعر ثلاثة من هؤلاء الشعراء مثبتا أنهم أيضا قد قصدوا القصائد، وأن قصائدهم قد استكملت الشكل المعروف بأقسامه المختلفة من أطلال ونسيب.

١ - الفِنْد الزِّمَّانى:

احتفظ لنا ابن ميمون بثلاث قصائد للفِنْد(٢٥) أولها رائية فى ثمانية وسبعين بيتا، وسأخصها بشئ من التفصيل بعد قليل، والثانية نونية عدتها عشرون بيتا، ومطلعها:

أقيدوا القوم، إن الظلـ
م لا يرضاه ديّان

وقد اختار منها أبو تمام (الحماسية رقم: ٢ فى الجزء الأول) فى حماسته تسعة أبيات. والثالثة لامية عدد أبياتها واحد وعشرون بيتا ومطلعها:

أيا تَمْلكُ يا تَمْلُ
ذات الدَّلِّ والشكْلِ

فواضح أن هذه قصائد لا مقطوعات. وأكاد أجزم أن قصائد أشباهها فقدت. وأكتفى هنا بالنظر إلى الرائية، وهى تبدأ بذكر الأطلال، يستهلها بقوله:

أشجاك الرَّبعُ أقْوَى والديار
وبكاء المرء للربع خَسار

ولكنه لا يطيل الوقوف، ويزجر نفسه على بكائه، فلن يرد البكاء شيئا. وخليق به وهو الفارس المجرب أن يكون صبورا غير جزوع، فلا يصدر عنه ما يشين رجولته، فيقول فى البيت الخامس مخاطبا نفسه:

أيها الباكى على ما فاته
اقصرن عنك، فبعض القول عار

ويستمر فى حديثه مع نفسه مبينا لها أن الجزع لا يجدى عنها نقيرا، كما لم يجد قومه شيئا بعد ما حلّ بهم ما حل من انكسار وقهر فى معترك القتال، فيقول مخاطبا قومه:

فاجزعوا للأمر أو لا تجزعوا
قد تداعى السقف وانهار الجدار

ويصف فى عشرة أبيات كيف كان هذا التداعى وذاك الانهيار. ويختلط حديثه عن قومه بحديثه عن نفسه، فكلاهما جزع لما حاق به، وكل منهما عانى مرارة الهزيمة فى ساحة الوغى وباحة الهوى سواء بسواء. ولكن ما باله ينساق مرة أخرى إلى هذا الحديث، فما فات لا يعيده تذكره، ولن يغير كنهه وحقيقته. آن له، إذن، أن يجابه الواقع:

إنما ذكرك شيئا قد مضى
حُلم، لو يرجع الحلم ادّكار

وإذا كان قومه - وهو فيهم وسط - قد هزموا مرة، فقد كانت لهم أيام أذلوا فيها أعداءهم القحطانيين، وظهروا عليهم، فيبدأ ببنى تيمة معيِّراً:

يا بنى تيمة قد عاينتم
وقعة منا لها نار شنار

ويتبجح بما أنزلوه بهم، وما أذاقوا قحطان من قهر ومذلة، وأنى لهم بنزار وهى نار تحرق ما تلقاه، ونور للناس به يستضاء:

جمع الله نزارًا فنفى
بهم الناسَ جميعا فاستناروا
إنما الناس ظلام دونهم
فإذا ما أظلم الناس أناروا
نحن للناس سراج ساطع
وضرام يتقى منه الشَّرارُ

وإذا كانت نزار كذلك، فهى حَرِيَّة أن تسود وأن يرضخ لها سادة الناس، فيذكر قحطان بما نالته نزار منها فى غير وقعة:

إذ قتلْنا بالحمى ساداتكمْ
وأجرناكمْ، وفى ذاك اعتبارُ

ثم يوم خَزازى:

كم قتلنا بخزازى منكمُ
وأسرنْا بعد ما حلَّ الحِرار

ثم انتصارهم على مذحج:

ونجت منا فراراً مَذْحج
هَرباً، والخَيل يعلوها الغبارُ

وبعد كل هذه الدوائر التى دارت على قحطان، كان لابد لقحطان كلها أن يعلوها قتام الذل، وتشينها معرّة الإسار فتنقاد خاضعة فى صغار:

أسْمَحتْ قحطانُ فى أرْساننا
خَبَبَ الأعْيارِ تَتلوها الصِّغَارُ

ويطيل فى وصف ما عانته قحطان من حرّ القتال، وما أنزلته بها نزار من ذل وهوان، وينذر قحطان بأن لا سبيل لها على نزار:

لن تنالوا من نزار مثلما
منكُم نالت من الذل نزارُ

ويبين لهم سبب عجزهم عن نيل مثل هذا المرام، فيعدد مفاخر نزار، ويسهب فى بيان فضلها وأمجادها وعراقة نسبها وحميد حسبها:

نحن أولادُ مَعَدٌ فى الحَصَى
ولنا من هاجر المجد الكُبار
وَلَدَنْ أكـرمَ مَن شُـدَّ به
عُقَدُ الحُبْوة قِدْمًا والإزار
إن إسماعيلَ مَن يَفْخَرْ به
يُلْفَ فى دارٍ بها حَلَّ الفخار

ثم يختتم هذا الفخر بوعيد لا لقحطان فقط، بل لكل من يتوثب لقتال قومه:

أيما قوم حللْنا بهمْ
للرّدى فيهمْ رواح وابتكار

من هذا العرض يتضح أن قصيدة الفِنْد، إلى جانب طولها الذى لا تدانيه كثير من القصائد الجاهلية التى وصلتنا، تبين عن مرحلة متقدمة فى تطور القصيدة العربية فى شكلها المعروف، فهى - وإن خلت من النسيب والرحلة - قد بدأت بالأطلال، ولعل موضوع القصيدة أملى على الشاعر أن يتجاوزهما، كما نجد فى معلقة عمرو بن كلثوم مثلا، حيث بدأ بذكر الخمر التى تلائم روح الفخر الذى يسود القصيدة، وأعقب الخمر بالغزل، لا بالنسيب.

٢ - الحارث بن عُباد:

الحارث فارس بكر غير مدافع، استعظم قتل كليب أخى المهلهل فى ناقة، وأبى أن يدخل فى أمر تخطأ فيه قومه. ثم وقع حادث جلل: قتل المهلهل بجيراً، ابن الحارث بن عباد. فقال الحارث: نعم القتيل قتيلا أصلح بين ابنى وائل. فقد ظن أن المهلهل أدرك به ثأر أخيه وجعله كفؤاً له، فقال للحارث قومه: بل قال مهلهل إنه قتله بشِسْع نعْل كُلَيْب. فغضب الحارث ودعا بفرسه وقاد قومه. احتفظ لنا كتاب بكر وتغلب بعدة أشعار للحارث منها ثمانية أقلها طولا تقع فى ثمانية عشر بيتا، وها هى مطالعها حسب ورودها فى الكتاب:

ص: ٦١ - ٦٤، مائة بيت:

١ - كل شئ مصيره لزوال
غير ربى وصالح الاعمال

ص: ٦٩ - ٧٠، ستة وعشرون بيتا:

٢ - كانا غدوةً وبنى أبينا
غداةَ الخيلِ تُقْرَعُ بالذُّكورِ

ص: ٧٢، ثمانية عشر بيتا:

٣ - عفت أطلالُ مَيَّةَ بالجَفيرِ
إلى الأجْياد منه فجو ُبيرِ

ص: ٧٤ - ٧٥، ستة وعشرون بيتا:

٤ - حيِّ المنازلَ اقفرت بسَهام
وعفتْ معالمُها بجنْب تُرامِ

ص: ٧٦ - ٧٨، ثمانية وأربعون بيتا:

٥ - بانت سعادُ وما أوفتْكَ ما تعدُ
فانت فى إثرها حرّانَ معتمدُ

ص: ٨٠ - ٨٢، خمسون بيتا:

٦ - هل عرفتَ الغداةَ رَسمًا محيلا
دارسا بعدَ أهْله ماهولا

ص: ٩٦ - ٩٧، أربعة وعشرون بيتا:

٧ ـ عفا منزلٌ بين اللوى والحوابس
لمرِّ الليالى والرياحِ الروامس

ص: ١٠٩ – ١١٠، واحد وعشرون بيتا:

٨ ـ ونهيتُ جَسَّاسا لقاءَ كليبهم
خوفَ الذى قد كان من حدثان

والقصيدة الأولى (حسب ترقيمى هنا) على طولها تخلو من المقدمة الطللية والنسيب، وذلك فيما أرجح لأنها خرجت مخرج الرثاء. وقصائد الرثاء – إلا نادرا – تخلو من هذه المقدمات. استهل الحارث القصيدة برثاء بجير، ثم ختم الرثاء بإبعاد تغلب:

ثكلَتْنى عن المنية أمى
وأتاها نَعْى عمىِّ وخالى
إن لم أشف النفوس من تغلب الغَدْ
رِ بيوم يذل برك الجمال
يا لقومى فشمروا ثم جدّوا
وخذوا حذركم ليوم القتالِ

وتمضى القصيدة على هذا النمط فى تحضيض قومه وتهديد تغلب، ويتكرر فيها هذا الصدر المشهور أربعا وأربعين مرة:

* قرِّبا مَرْبطِ النعامة منّى *

وواضح من مطالع القصائد الأخرى – ماعدا الثانية والأخيرة ـ أنها تبدأ بذكر الأطلال حينا والنسيب حينا آخر. وبعض هذه القصائد قالها ابتداء، وأجابه المهلهل عنها، مثل اللاميه (رقم: ١ هنا)، ثم الرائية (رقم: ٢ هنا)، أجابه عنها المهلهل برائيته المشهورة التى مطلعها:

اليلَتنا بذى حُسُم انيرى
إذا أنت انقضيتِ فلا تُحورى

وأجابه الحارث عنها ثانية برائيته (رقم: ٣ هنا). وفى هذه الرائية استهل الحارث بالأطلال فى بيتين، ثم أعقب ذلك بالنسيب فى بيتين، ثم انتقل فجأة إلى ذكر الحرب والفخر بقومه وانتصارهم على تغلب، فيقول:

فسائلْ إن عرضتَ ـ بني زُهَيْرٌ
ورهْطَ بنى أمامة والغُويرِ

وفى القصيدة الميمية (رقم: ٤ هنا) يذكر الأطلال فى مفتتحها وطمس الرياح لها فى بيتين ونصف متخلصا بذلك إلى النسيب، فيقول فى البيت الثالث:

اقْوَتْ، وقد كانت تحُلُّ بَجوِّها
حُورُ المدامعِ من ظِباء الشامِ

وينتقل فجأة فى البيت السابع إلى ذكر وقائع بكر مع تغلب وكندة، وكيف فلّت بكرٌ جموعهما، ويتوعد تغلب، ويؤكد أنه لن ينسى قتل بُجَير، وأنها حرب لا هوادة فيها.

وفى القصيدة الدالية (رقم: ٥ هنا) لا ذكر للأطلال فيها، وإنما يبدأها بالنسيب، ثم يصف جمال صاحبته وتمكنها من قلبه فى عشرة أبيات، ثم ينتقل دون تمهيد فى البيت الحادى عشر إلى وقائع بكر مع تغلب فيقول:

سل حيَّ تغلب عن بكر ووقعتهم
بالحِنْو إذ خسروا جهراً وما رشدوا

ويفخر بقبائل بنى بكر فى سبعة وثلاثين بيتا.

ويبدأ القصيدة اللامية (رقم: ٦ هنا) بالكلام على الطلل ويصف بلاه وأثافيّه السُّفْع، وما فيه من وحش وطير، وجر الرامسات ذيولها من شمال وجنوب وصبا، ويستغرق ذلك أربعة عشر بيتا، ثم يبدأ البيت الخامس عشر ذكر صاحبته التى عمرت تلك الدار يوما، يقول:

يوم أبدت لنا سلامة وجها
مستنيرا وعارضا مصقولا

ويصف ملاحتها وشبابها فى عشرة أبيات، ثم ينتقل فجأة إلى ذكر تغلب وحروب قومه معها، فيقول فى البيت السادس والعشرين:

سَفِهت تغلبُ غداةَ تمنَّتْ
حرب بكْرٍ فقُتِّلوا تقتيلا

وتبدأ السينية (رقم: ٧ هنا) بذكر الطلل العافى وما بقى فيه من آثار من رحلوا: وتد وأثافىّ ونؤى. ويصف ما فعلته الرياح والأمطار ببقايا الديار، فيقف يسألها:

وقفت بها أرجو الجواب، فلم تجب
وكيف جواب الدارسات الخوارسِ

وفى الأبيات الثلاثة التالية يتذكر من كان يحل بها من أمثال الدُّمَى، وفى البيت الحادى عشر ينتقل إلى مخاطبة بنى تغلب فيقول:

بنى تغلب لم تنصفونا بقتلكم
بجيرا ولما تُقتلوا فى المجالسِ

ويتهددهم ويتوعدهم، ويذكرهم بظهور بكر عليهم كلما التقوا.

٣- المرقش الأكبر:

إذا كان شعر المهلهل والحارث بن عباد، إلا قليلا، متصلا بحرب البسوس، فإن شعر المرقش الأكبر يكاد يكون مناصفة بين وقائعها وألم الحب الممضّ، فقد كان المرقش من الشعراء الذين أطلق عليهم فى العصر الجاهلى اسم «المتيَّمون». أفنى المتيمون حياتهم فى الجاهلية كما قضاها «العذريون» فى الإسلام فى البكاء على صواحبهم اللواتى لم يتح لهم القدر الزواج منهن، أو أتاح ثم غدر. ففاض شعرهم حسرة وأنينا، كما بين أستاذنا المرحوم يوسف خليف فى كتيب قيم. ولا يقدح فى صحة شعر هؤلاء وهؤلاء مانحلوه، وما صاحبه من أخبار لا تكاد النفس تصدق بها. فشعر المرقش فى صاحبته أسماء كشعره فى حرب البسوس سواء بسواء صحة وصدقا. أثبت المفضل فى اختياره اثنتى عشرة قصيدة ومقطوعة للمرقش الأكبر، رقم: ٤٥ (سبعة أبيات)، رقم : ٤٦ (اثنا عشر بيتا)، رقم: ٤٧ (عشرون بيتا)، رقم: ٤٨ (أحد عشر بيتا)، رقم : ٤٩ (اثنا عشر بيتا)، رقم :٥٠ (سبعة عشر بيتا)، رقم : ٥١ (أحد عشر بيتا)، رقم : ٥٢ (ثمانية أبيات)، رقم : ٥٣ (ثلاثة أبيات)، رقم : ٥٤ (ثمانية أبيات). ولا شك عندى أن بعض هذه المقطوعات أجزاء من قصائد لم تصل إلينا كاملة. وعندى أيضا أن بعض القصائد فقدت منها أقسام أو أبيات من أقسامها المختلفة، مثل المفضلية رقم : ٤٩، ولسهولة المراجعة أثبتها هنا:

١ ـ هل تعرف الدار عفا رسمها
إلا الأثافىّ ومبنى الخيَمْ

٢ ـ أعرفها دارا لأسماء فالـ
دمع على الخدين سح سَجَمْ

٣ ـ أمست خلاء بعد سكانها
مقفرة ما إن بها من إرم

٤ ـ إلا من العين ترعى بها
كالفارسيِّين مشوا فى الكمم

٥ ـ بعد جميع قد أراهم بها
لهم قباب وعليهم نعم

٦ ـ فهل تسلى حبها بازل
ما إن تسلى حبها من أمَمَ

٧ ـ عرفاء كالفحل جُمالية
ذات هباب لا تشكى السأم

٨ ـ لم تقرإ القيظ جنينا ولا
أصرها تحمل بَهْم النَّعم

٩ ـ بل غربت فى الشول حتى نوت
وسوغت ذا حُبُك كالإرم

١٠ ـ تعدو إذا حرك مجدافها
عدو رباع مفرد كالزلم

١١ ـ كأنه نصع يمان وبالـ
أكرع تخنيف كلون الحُمم

١٢ ـ بات بغيب معشب نبته
مختلط حربثه بالينم

وواضح أن تشبيهه الناقة – الذى بدأ فى عجز البيت العاشر – بالثور الوحشى ينتهى فجأة بعد بيتين ونصف وأنا مقتنع بيقين أن هذا القسم مفقود، وأن أقساما أخرى تليه قد فقدت أيضا. ولو انتهت إلينا القصيدة كاملة لرأينا أنها تفوق قصائد المهلهل لغة وأسلوبا وإحكام قصيد. ومن حسن الحظ أن ميمية المرقش الأكبر الأخرى قد وصلتنا كاملة، وأنا مضطر كل الاضطرار أن آتى بنصفها هنا حتى يتابع القارئ تحليلها وحتى تسهل المقارنة بين مقدمتها ومقدمة الميمية التى أثبتها آنفا:

١ ـ هل بالديار أن تجيب صمم
لو كان رسم ناطقا كَلَمْ
٢ ـ الدار قفر والرسوم كما
رقش فى ظهر الأديم قَلَمْ
٣ ـ ديار أسماء التى تبلت
قلبى، فعينى ماؤها يَسْجُمْ
٤ ـ أضحت خلاء نبتها ثئد
نور فيها زهوه فاعتم
٥ ـ بل هل شجتك الظعن باكرة
كأنهن النخل من مَلْهَمْ
٦ ـ النشر مسك، والوجوه دنا
نير، وأطراف البنان عنم
٧ ـ لم يشج قلبى ملحوادث إ
لا صاحبى المتروك فى تغلم
٨ ـ ثعلب ضراب القوانس بالـ
سيف وهادى القوم إذ أظلم
٩ ـ فاذهب فدى لك ابن عمك، لا
يخلد إلا شابة وادم
١٠ ـ لو كان حى ناجيا لنجا
من يومه المزلم الأعصم
١١ ـ فى باذخات من عماية أو
يرفعه دون السماء خيم
١٢ ـ من دونه بيض الأنوف وفو
قه طويل المنكبين أشم
١٣ ـ يرقاه حيث شاء منه، وإ
ما تنسه منية يهرم
١٤ ـ فغاله ريب الحوادث حـ
تى زل عن أرياده فحطم
١٥ ـ ليس على طول الحياة ندم
ومن وراء المرء ما يعلم
١٦ ـ يهلك والد ، ويخلف مو
لود ، وكل ذى أب يَيْتَمْ
١٧ ـ والوالدات يستفدن غنى
ثم على المقدار من يعقم
١٨ ـ ما ذنبنا فى أن غزا ملك
من آل جفنة حازم مرغم

تبدأ الميمية الأولى «الخيم» بالحديث عن الأطلال، فلأيًا ما يتبين الشاعر من الدار العافية أثافيها والأماكن التى كانت تقوم فيها خيامها، دار كانت تحل بها أسماء فأضحت وحشا يبابا. ويختلط الماضى البعيد الحى بالحاضر الماثل الممحل فى ذهن الشاعر فدمعه على الخدين سحٌ سَجم حزنا وألما وصبابة. ويجيل النظر حوله فلا يرى إلا الوحش ترعى ما كان يوما عامرا. ولكن كيف السبيل إلى السلو من ألم الفراق ولذعة الحب ووحشة المكان! هذى ناقته القوية كفيلة أن تحمله بعيدا عله يتسلى حب أسماء، بذلك يتخلص الشاعر من «الأطلال والنسيب» إلى «الرحلة» فى يسر وسهولة. تبدأ الميمية الثانية «كلم» أيضا بالأطلال والنسيب ولكن بطريقة مغايرة لما فى الميمية الأولى «خيم»، فالشاعر هنا عارف للديار متبين لها. يسائلها فلا تجيب، أبها صمم؟ كلا، لو كانت الديار تتكلم لحكت له هذه الدار عن أسماء وأهلها الظاعنين. وإذا كان الشاعر فى الميمية الأولى رأى أن ما بقى من آثار الديار لا يعدو الأثافى ومبنى الخيام، ففى هذه الميمية لم يبق من آثار الديار سوى شئ يسير كخط القلم. وإذا لم يكن فى الميمية الأولى من معالم الحياة إلا بقر الوحش التى تستريد المكان، فمعالمها فى الميمية الثانية نبت جميم ندىٌّ، ونور ناضر حسن و زها. ولكن هل هذا ما أشجاه؟ أم أشجاه تذكر النساء بكرة راحلات؟ فهذا تخلص لطيف فى البيت الخامس إلى وصف «الرحلة»، ولكنها ليست رحلته هو كما فى الميمية الأولى، وإنما رحلة النساء ـ يستعيدها بعد حين، كما فى معلقة زهير ـ واصفا جمالهن فى البيت السادس. ولكن هل هذا ما أشجاه حقا؟ لا، إن الذى أهمه هو مقتل ابن عمه، فهذا تخلص ثان لطيف جدا ليبدأ رثاء ابن عمه[٢٦] ثعلبة بن عوف الذى قتله المهلهل فى إحدى وقائع حرب البسوس ـ وينتهى الرثاء بالبيت السابع عشر. هذا الرزء الفادح يذكره بخطب جليل نزل به وبقومه، فقد أوقع بهم ملك من ملوك آل جفنة. وهذا مرة ثالثة تخلص فى غاية الحسن من موضوع إلى آخر مشابه له، فإن حزنه وكمده لمقتل ابن عمه لا يقل عن ألمه وهمه لغزو ابن أخته قومه. ويستمر هذا القسم حتى تنتهى القصيدة بالبيت الخامس والثلاثين. من هذا العرض لكلتا القصيدتين يحق لنا أن نستظهر ما يلى:

١ - إن المرقش الأكبر - وهو معاصر للمهلهل - لم يقصد القصائد فقط، بل استقر فى شعره شكل القصيدة بأقسامها المختلفة من أطلال ونسيب ورحلة، كما نقله ابن قتيبة وعرفه وحاول تفسيره [٢٧]. ويبلغ المرقش فى ذلك مبلغا ليس لمهلهل منه نصيب كبير. والناظر فى شعر المهلهل فى (كتاب بكر وتغلب) أو فى ديوانه المجموع يرى صحة ذلك. وأنا أزعم أن المرقش الأكبر أحكم ذلك خيرا من معاصريه جميعا. فشعر الحارث بن عباد مثلا - وقد مر بنا منذ قليل - وإن احتوى على هذه الأقسام، لا يمهد كل قسم لتاليه، بل ينتقل فجأة دون تمهيد كما بينت.

٢ - اللغة فى شعر المرقش محكمة عالية، لا تقل بل أظن أنها تفوق لغة المهلهل رقة وسلاسة وفصاحة.

٣ - إن المرقش الأكبر - حسب الأشعار التى وصلتنا - سبق شعراء المعلقات فى الإتيان ببعض الصور والتشبيهات، مثل رود الوحش قفر الديار (عند زهير ولبيد)، ونضرة النبات وسؤال الديار الصم (عند لبيد)، وتشبيه ما بقى من رسم دارس بخط القلم فى جلد أو رق أو كتاب (عند امرئ القيس وغيره).

فإذا استقام لنا ما ذكرت، فهل كان المرقش الأكبر وبعض معاصريه أول من قصدوا القصائد وأحكموا شكلها المعروف؟ نقل ابن سلام احتجاج بعض العلماء لامرئ القيس بأنه «سبق العرب إلى أشياء ابتدعها واستحسنتها العرب، واتبعته فيها الشعراء : استيقاف صحبه والتبكاء فى الديار، ورقة النسيب...» [٢٨]، غير أنه كان قد أورد قبل ذلك هذا البيت لامرئ القيس:

عُوجا على الطلل المحيل لعلنا
نَبْكِى الديارَ كما بكَى ابن حِذامِ

وعلق على ذلك بقوله « وهو رجل من طيئ: لم نسمع شعره الذى بكى فيه، ولا شعرا غير هذا البيت الذى ذكره امرؤ القيس» [٢٩]. ويمدنا ابن قتيبة (ـ ٢٧٦) بأشياء قليلة عن ابن حـذام، فنقل عن ابن الكلبى (ـ ٢٠٤) أن «أول من بكى فى الديار امرؤ القيس بن حارثة بن الحُمام بن معاوية وإياه عَنى امرؤ القيس بقوله:

يا صاحبىَّ قفا النَّواعجَ ساعة
نبكى الديارَ كما بكَى ابن حمامِ» [٣٠]

ثم نقل عن أبى عبيدة معمر بن المثنى (ـ ٢١٤): «هو ابن خذام»، ثم أنشد البيت الذى أورده ابن سلام، ثم زاد، وهو القائل:

كأنى غداةَ البيْن يوم تحمَّلوا
لَدَى سَمُرات الحىِّ ناقِفُ حنظل

يعنى أن ابن خذام هو قائل هذا البيت، وهو البيت الرابع من معلقة امرئ القيس. ويؤكد ابن حزم (ـ ٤٧٦) هذا الكلام مضيفا إليه. ففى معرض حديثه عن كنانة بن بكر قال:

«ومنهم بنو عدىّ، وزهير، وعلَيم بنى جناب بن هُبَل بن عبد الله بن كنانة بن بكر المذكورين، وهم بطون ضخمة، وعمهم عبيدة ابن هبل، بطن. من ولده: امرؤ القيس بن الحمام بن مالك ابن عبيدة بن هبل، وهو ابن حمام الشاعر القديم الذى يقول فيه بعض الناس: ابن خذام... وهو الذى قال فيه امرؤ القيس:

نبكى الديار كما بكى ابن حُمام

قال هشام بن السائب: فأعراب كلب إذا سئلوا بماذا بكى ابن حمام الديار؟ أنشدوا خمسة أبيات متصلة من أول:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل. ويقولون إن بقيتها لامرئ القيس» [٣١].

ثم نرى أبا حاتم السجستانى (ـ ٢٥٦) يترجم لابن حذام ترجمة مختصرة يذكر فيها نسبه وثلاثة أبيات رائية [٣٢]. وبعد قرن تقريبا يورد الآمدى (ـ ٣٧٠) ترجمة لابن حذام ويذكر نسبه كما ذكره ابن حزم بعدُ: امرؤ القيس

ابن حُمام بن مالك بن عبيدة بن هُبَل بن عبد الله بن كنانة ابن بكر. ثم ينقل عن بعض الرواة أن امرأ القيس هذا هو الذى أشار إليه امرؤ القيس صاحب المعلقة فى بيته الذى مر بنا آنفا، وأنه يُسمَّى أيضًا ابن خذام. ثم يذكر له ثلاثة أبيات على روى الراء، وهى مختلفة عن الأبيات الرائية التى أوردها أبو حاتم السجستانى، ولكن كلتا القطعتين على الوزن والروىّ نفسيهما مما يشعر أنهما من قصيدة واحدة. ويبدو أن ما أورده الآمدى هو مطلع هذه القصيدة، وأول هذه الأبيات هو:

لآل هند بجنبى نَفْنَف دارُ
لَم يَمْحُ جِدَّتها ريحٌ وأمطارُ

ثم يقول عن هذه الأبيات: «وهى أبيات فى أشعار كلب، والذى أدركه الرواة من شعره قليل جدا»[٣٣]، أى من شعر ابن حذام. مما تقدم نرى أن ما فات ابن سلام استدركه آخرون، كل يضيف شيئًا يسيراً إلى كلام من سبقه. فابن حذام شخصية حقيقية، وليس شيئًا وهميًا اخترعته الرواة. فإن صح ذلك ـ وهو صحيح إن شاء الله ـ فالسؤال الذى يطرح نفسه الآن هو: متى عاش ابن حذام؟

نحن نعرف على وجه اليقين أنه عاش قبل زمن امرئ القيس. وقد مر بنا أن المهلهل والمرقش الأكبر والحارث بن عباد والفِنْد الزِّمّانى كلهم قد كتب القصيد، وأن المرقش الأكبر خاصة قد أحكم المقدمة الطللية، وإن كانوا كلهم قد ذكروا تبكاء الديار. ولكن امرأ القيس صاحب المعلقة لا يذكر أيًا منهم، وإنما يخص ابن حذام دونهم بهذه المزية. فإن قلنا إن ابن حذام سابق عليهم فى الزمان لم نبعد. ويقوّى هذا الفرض أن أبا حاتم السجستانى ذكره فى المعمرين وأنه عاش مائة سنة. وظنى أن ابن حذام كان شاعرا له ذكر وخطَر قبل أن تكتمل للمرقش أو معاصريه الأداة، بل لعله كان كذلك قبل ميلادهم.

تعيننا الحروب التى وقعت بين القحطانيين والعدنانيين قبل حرب البسوس على تكشُّف جوانب عنصر الزمان وأسبقية الشعراء. وأنا أظن ظنا أن حرب البسوس انتهت خلال السنوات الأولى من القرن السادس، وربما أوله أى سنة ٥٠٠م، وليس عام ٥٢٥ أو بعده كما يقترح بعض الباحثين[٣٤]. ومات المهلهل فى الأسر قبل انتهائها. ونحن نعلم أن حرب البسوس استمرت أربعين عاما، فيكون ابتداؤها سنة ٤٦٠ أو ٤٧٠ على أكثر تقدير. ونحن نعلم أيضًا أن المهلهل كان قائد تغلب ورئيسها منذ اليوم الأول لوقائع حرب البسوس. ولا يعقل أن يرأس غلام حدث قبيلة قوية مثل تغلب وهى مقدمة على حرب ضروس ضد قبيلة لا تقل عنها قوة، وهى شقيقتها بكر. لا جرم أنه كان آنذاك رجلا مكتمل الرجولة، ومحاربا مشهوداً له بالحكمة والتجربة. يؤيد ذلك من بعض الوجوه أن المهلهل شارك فى معارك قومه ضد القحطانيين التى هاجت قبل حرب البسوس كما ذكرت فيما سبق. فبعد انتصار بغيض على قبيلة صداء اليمنية[٣٥] ازدادت بغيض قوة وثراء، وعتَت وبغت، وتطلعت إلى بناء حرم مثل حرم مكة لايقتل صيده ولايهاج عائذه، ففعلت. فبلغ فعلهم زهير بن جناب، وهو يومئذ سيِّد بنى كلب، فأغار عليهم فى موضع يقال له بُسّ، فظفر بهم وهدم حرمهم[٣٦]. فتعبأت العدنانية للأخذ بثأرها وطرد اليمانية من بلادها وقادها عامر بن الظَّرِب، فأوقع باليمانيين وقعة منكرة عند البيداء[٣٧]. ولم أجد ذكرا للمهلهل أو أخيه كليب فى هذه الوقعة. فاستطار زهير بن جناب سيفه وجمع قومه وأغار على بكر وتغلب عند ماء يقال له الحُبىّ وأسر المهلهل وأخاه كليبا[٣٨]. ولكن القبائل العدنانية استطاعت أن تثأر لنفسها برئاسة ربيعة بن الحارث فى وقعة السُّلاّن. وهنا بدأت العدنانية والقحطانية تعدان لمعركة فاصلة، فتجمعت قبائل معدّ كلها تحت لواء كليب بن ربيعة ـ أخى المهلهل ـ وانتصرت انتصاراً حاسما على القبائل اليمنية[٣٩].

وليس من السهل تحديد الزمن الذى وقعت فيه هذه الحروب بين عدنان وقحطان، ولكنها ـ مع ذلك ـ تسعفنا فى تحديد زمن المهلهل، وذلك بدوره يعين على تحديد زمن ابن حذام. رأينا من العرض السريع لهذه الحروب أن وقائعها الأولى تخلو من ذكر المهلهل، مما يبيح لنا أن نستظهر أنه كان صغير السن خلالها. فإذا سلمنا أن حرب البسوس قد انتهت حوالى سنة ٥٠٠م أو سنة ٥١٠م على أكثر تقدير. وأنها قد بدأت عام ٥٦٠ أو ٥٧٠ على أكثر تقدير أيضاً. وأن

حروب عدنان وقحطان كانت قبلها بزمن لا ندريه على وجه التحقيق. وأن المهلهل كان يافعا خلال وقائعها الأولى. أقول إذا سلمنا بذلك حق لنا أن نستظهر أن ميلاد المهلهل كان حوالى عام ٤٣٥ أو ٤٤٠. وهذا التحديد يعين على معرفة زمن ابن حذام على وجه التقريب. اقترحت فيما سبق أن ابن حذام أسبق زمنا من المهلهل ومعاصريه، وإلا لما أفرده امرؤ القيس بالذكر، فهم جميعا قد قالوا القصيد، وهم جميعا ذكروا الأطلال والنسيب، ثم نقلت عن أبى حاتم أن ابن حذام كان من المعمرين، عاش مائة سنة أو أكثر. ويذكر الآمدى أن ابن حذام كان مع زهير بن جناب فى غاراته على بكر وتغلب[٤٠]، ويؤيد ذلك ابن رشيق عن أبى عبيدة معمر ابن المثنى[٤١]، أى أنه شارك فى الحروب التى كانت بين عدنان وقحطان قبل نشوب حرب البسوس. كل ذلك مجتمعا يشير إلى أن مولد ابن حذام كان فى العقد الثانى من القرن الخامس على وجه التقريب. فهل لنا أن نقول ـ إذن ـ إن القصيدة اتخذت شكلها المعروف فى أوائل القرن الخامس الميلادى؟ أنا أزعم لذلك تاريخا أقدم، وسبيلنا فى ذلك أن ننظر فى سيرة زهير بن جناب الذى ورد ذكره منذ قليل. قال ابن سلام عن زهير بن جناب: «كان قديما، شريف الولد، طال عمره»[٤٢]. وقال عنه ابن قتيبة «وهو جاهلى قديم... وهو من المعمَّرين»[٤٣]. وقد أثبت ـ فيما أرجو ـ آنفاً أن ابن حذام أسنّ من المهلهل، واقترحت العقد الثانى من القرن الخامس زمن ميلاده. ثم نقلت عن الآمدى أن ابن حذام كان مع زهير بن جناب فى غاراته على العدنانيين. وأفاد ابن رشيق أن زهير بن جناب كان عم ابن حذام[٤٤]، ونقل ذلك البغدادى[٤٥]، وهو قول صحيح عن مطلق عمومته، فقد نقلت قبل ذلك نسب ابن حذام عن جمهرة أنساب العرب، وهو: امرؤ القيس بن حمام بن مالك بن عبيدة بن هبل. ونسب زهير بن جناب كما أورده أبو الفرج فى ترجمته هو: زهير بن جناب بن هبل[٤٦]. ويتضح من كلا النَّسَبَيْن أن زهير بن جناب ليس عم ابن حذام مباشرة، وإنما هو ابن عم جده مالك. وهذا يعنى أن زهير بن جناب كان أسنّ من ابن ابن ابن عمه بما يقرب من ثلاثين عاما، إن لم تزد. فإذا قبلنا ما اقترحته من قبل من أن ابن حذام ولد حوالى عام ٤٢٠، فإن عام ٣٩٠ ـ أو قبل ذلك بقليل ـ يبدو وقتا مقبولا لميلاد زهير بن جناب. ويستشف مما ذكره أبو الفرج فى ترجمته أن ميلاد زهير أسبق مما اقترحته ههنا. قال: «قال أبو عمرو الشيبانى: كان أبرهة حين طلع نجدا أتاه زهير بن جناب، فأكرمه أبرهة وفضله على من أتاه من العرب». وأبرهة المذكور هنا (٣٤٠ ـ ٣٧٥) غير أبرهة صاحب الفيل[٤٧]. وذكر حمزة الأصفهانى أن أبرهة الأول كان معاصرا للملك الفرس سابور الثانى (٣١٠ ـ ٣٨٠)[٤٨]. وإذا أخذنا برواية أبى الفرج عن أبى عمرو الشيبانى فلابد أن زهير بن جناب كان آنذاك فى تمام الرجولة وذكاء السِّن حتى يفضله أبرهة «على من أتاه من العرب». فإذا قدرنا أنه كان فى الخامسة والعشرين من العمر، وإذا افترضنا أنه قابل أبرهة فى آخر سنة من عمره أو حكمه وهى سنة ٣٧٥م كان ميلاد زهير عام ٣٥٠م، وهذا أمر مستبعد، لأنه يكون قد جاوز الثمانين خلال حروب عدنان وقحطان. ولعل منشأ هذه الرواية يكمن فى أن بعض العلماء اعتقدوا أن زهير بن جناب عاش خمسين ومائتى سنة[٤٩]، وبالغ بعضهم فى الإفراط فقال أربعمائة وخمسين سنة[٥٠]. الذى نطمئن إليه أنه عمر طويلا حتى ناهز المائة، كما مر بنا، وكما يدل عليه شعره، كما سنرى. وليس من المعقول أن يكون «قائد قومه فى حروبهم» ـ كما يصفه أبو الفرج ـ شيخا لا فضل فيه للحرب. ولو ذكرت لنا المصادر أن قومه أخرجوه معهم فى هذه السن العالية تيمنا به ـ كما نرى فى أخبار دريد بن الصِّمَّة وغيره ـ لقبلنا ذلك. ولكن ترجمته تحدثنا عن شجاعته وظفره، وقيادته قومه وسيادته.

يعالج شعر زهير موضوعين متمايزين: حروبه التى قاد فيها قومه ضد العدنانيين، وشكواه المريرة من كبر السن، وما جرّه من هرم وضعف وسقام، وفَقْد هيبة وسلطان. وسأتحدث عن هذين الموضوعين فى إيجاز.

١ ـ شعر الحرب:

شعر زهير ـ الذى نظمه عقب انتصاره على بغيض وهدم حرمهم، وشعره الذى قاله عقب سحقه بكرا وتغلب وأسره المهلهل وأخاه كليبا ـ مرآة مجلوة نرى فيها وقائع هذه الحروب كما حفظتها لنا كتب الأدب والتاريخ، مما يدل

دلالة قاطعة على صحة هذا الشعر. وأكتفى بمثال من شعره فى بغيض، وآخر من شعره فى بكر وتغلب. أورد أبو الفرج أربعة عشر بيتا قالها زهير بعد ظفره ببغيض، وهم من غطفان، هى:

١ ـ ولم تصبرْ لنا غَطَفان لما
تلاقيْنا وأُحْرِزَت النساءُ
٢ ـ فلولا الفضلُ منا ما رجعتمْ
إلى عذراء شيمتها الحياء
٣ ـ وكم غادرتمُ بطلا كَميا
لدى الهيجاء كان له غَناء
٤ ـ فدونكمُ ديونًا فاطلبوها
وأوتارا، ودونكم اللقاء
٥ ـ فإنا حيثُ لا نخفى عليكمْ
ليوثٌ حين يحتضر اللِّواء
٦ ـ فخلَّى بدها غطفانُ بُسًّا
وما غطفانُ والأرضُ الفضاء
٧ ـ فقد أضحى لحيٌّ بنى جَناب
فضاءُ الأرض والماءُ الرُّواء
٨ ـ ويصدُق طعنُنا فى كل يوم
وعند الطعن يُختَبر اللقاءُ
٩ ـ نَفَيْنَ نخوةَ الأعداء عنا
بأرماح أسنَّتها ظِماء
١٠ ـ ولا صبرُنا لَمَّا التقينا
لَقينا مثل ما لقيَتْ صداء
١١ ـ داةَ تعرَّضُوا لبنى بَغيض
وصدْقُ الطعن للنَّوْكَى شِفاء
١٢ ـ وقد هربت حِذارَ الموت قَيْنٌ
على آثارِ مَن ذهب العَفاءُ
١٣ وقد كُنا رجوْنا أن يُمدُّوا
فأخْلَفَنا من اخْوتنا الرَّجاءُ
١٤. وألهَى القَيْنَ عن نصر المَوالى
حِلابُ النِّيب والمرعَى الضراءُ

وكما كرت قبل، هذه الأحداثُ فى هذه الأبيات مصداقٌ لوقائعالحروب فى كتب الأدب والتاريخ. فهى تذكر أن زهيرا بعد ا أوقع بغطفان «مَنَّ على غطفان وردَّ النساء»، كما ترى فى البيت الثانى هنا. وتحدد موضع القتال بمكان يقال له بُسّ، وهو مذكور فى البيت السادس هنا. وتنبئنا ـ كما مر بنا من قبل ـ أن بغيضا عدت على صُداء وأوجعت فيها ونكأت، كما ترى فى البيتين العاشر والحادى عشر. وتخبرنا أن زهيرا لما أجمع أمره على غزو غطفان استمدَّ بنى القين بن جُشَم فأبوْا، فترى ذلك واضحًا فى الأبيات الثلاثة الأخيرة.

ومن الأشعار التى قالها فى بكر وتغلب وأَسْرِه المهلهلَ قولُه:

١ ـ تَبًّا لتغلب أن تُساق نساؤُهم
سوقَ الإماء إلى المواسم عُطَّلا
٢ ـ لحقتْ أوائلُ خيلنا سَرَعانَهمْ
حتى أسرنا على الحُبَيِّ مهلهلا
٣ ـ إنا، مهلهلُ، ما تطيش رماحُنا
أيامَ تَنْقُفُ فى يديْك الحنظلا
٤ ـ ولّتْ حماتُك هاربين من الوَغَى
وبقيتَ فى حلَقِ الحديد مُكبّلا

وفى قصيدة بائية يشير إلى أَسْر المهلهل وأخيه وبعض قومهما:

إذ أسرْنا مهلهلا وأخاه
وابنَ عمرو فى القدِّ وابن شهابِ

وقد مضى فى صدر هذا المقال كلامُ أبى العلاء المعرى فى رسالة الغفران عن المهلهل، وإتيانه بهذا البيت:

لما توقَّل فى الكُراع هَجينُهم
هَلْهَلْتُ أثأرُ مالكا أو صِنْبَلا

وسواء كان هذا البيت من نظم المهلهل أو نظم أخيه ـ كما ذكر أبو العلاء ـ فإن الذى يسترعى النظر هو أن هذا البيت على وزن ورِوى أبيات زهير ههنا. وواضح من بيت المهلهل أو أخيه أنه يعير زهيرا بهزيمته وأنه أدرك ثأر من قتلوا وأغلب ظنى أن هذا البيت من قصيدة كتبها المهلهل بعد وقعة السُّلان التى ثأرت تغلب فيها لنفسها لهزيمتها فى

معركة الحُبَيّ. وعندى أن قصيدة المهلهل نقيضة للامية زهير ابن جَناب التى أوردتها هنا، مما يزيد فى توثيق هذا الشعر. والناظر فى كتاب بكر وتغلب يجد أنه قلما ينظم شاعر قصيدة دون أن يجيبه عليها شاعر من القبيلة المعادية مناقضا.

٢ ـ شعر الشكوى من الهرم:

ذكرت قبلُ أن زهيراً عُمِّر عمرا طويلا «حتى ذهب عقله، وكان يخرج تائها لا يدرى أين يذهب، فتلحقه المرأة من أهله والصبى فترده»[٥١]. وشعره ـ كبعض شعر لبيد ـ فيه تبرّم من طول الحياة وما أورثه من ضعف البدن وذهاب النظر:

ألا يالَقومى لا أرى النجمَ طالعاً
ولا الشمسَ إلا حاجبى بيمينى

وعزّ عليه ذهاب الهيبة، فقد كان زهير، كما يقول أبو الفرج: «إذا قال: ألا إن الحىّ ظاعن، ظعنت قضاعة. وإذا قال: ألا إن الحىّ مقيم، نزلوا وأقاموا». فلما أسنّ لم يستمع إليه أحد، وخالفوه، فقالوا غير ما قال، ورأوا غير ما رأى:

أميرُ شِقاق، إن أقِمْ لا يُقِم معى
ويرحلْ، وإن أرحَلْ يُقِم ويُخالفُ

وقد أورد له ابن سلام قصيدة من شريف الشعر[٥٢] يذكر فيها ما بنى من مجد، وما خاض من قتال، ويذكر لهوه وشربه وصيده، وقيامه فى المحافل خطيبا، ثم يختمها بهذين البيتين فى وصف ما آل إليه بعد أن كان من كان:

والموتُ خير للفتى
ولَيَهْلَكَنّ وبه بَقِيّهْ
من أن يُرى الشيخَ البَجا
لَ، قد يُهادَى بالعشيهْ

أما وقد نظرنا فى موضوعات شعر زهير فقد آن لنا أن ننظر فى الشكل الذى صيغ فيه هذا الشعر. ما بقى من شعر زهير قليل. وهذا القليل لم يصل إلينا قصائد كاملة، وإنما أجزاء من قصائد ضاع أكثرها. ولننظر الآن فى إحدى ما تبقّى من هذه القصائد والخبر الذى ارتبط بها. جاء فى الأغانى[٥٣]: «قال أبو عمرو الشيبانى: كان الجُلاح بن عوف السُّحْمى قد وطّأ لزهير بن جناب وأنزله معه، فلم يزل فى جناحه حتى كثر ماله وولده. وكانت أخت زهير متزوجة فى بنى القين بن جَسر، فجاء رسولها إلى زهير ومعه بُرد فيه صِرار رمل وشوكة قَتاد. فقال زهير لأصحابه: أتتكم شوكة شديدة وعدد كثير، فاحتملوا. فقال له الجلاح: أنحتمل لقول امرأة! والله لا نفعل. فأقام الجلاح وظعن زهير. وصبّحهم الجيش فقتل عامة قوم الجلاح وذهبوا بماله. ومضى زهير لوجهه حتى اجتمع مع عشيرته من بنى جَناب. وبلغ الجيش خبره فقصدوه، فحاربهم وثبت لهم وقتل رئيسا منهم، فانصرفوا عنه خائبين، فقال زهير:

١ ـ أمِن آل سلمى ذا الخيالُ المُؤَرِّقُ
وقد يَمِقُ الطيفَ الغريبُ المشوَّقُ
٢ ـ وأنى اهتدتْ سلمَى لوجْه محلّنا
وما دونها من مَهْمَه الأرض يَخْفق
٣ ـ فلم ترَ إلا هاجعًا عند حُرَّة
على ظهرها كُورٌ عَتيقٌ ونُمْرُق
٤ ـ ولمّا رأتنى والطليحَ نسمتْ
كما انهلّ أعلى عارضٍ يتألّقُ
٥ ـ فحُيِّيت عنا، زَوِّدينا تحيةً،
لعل بها العانى من الكَبْل يُطْلَقْ
٦ ـ فردّتْ سلاما ثم ولتْ بحاجة
ونحن لَعَمْرى يابنة الخَيْر أشْوَقُ
٧ ـ فياطيبَ ما رَيًّا، ويا حُسْنَ منظر
لهوْتُ به لو أن رؤياك تَصدُقُ
٨ ـ ويومَ أثالى قد عرفتُ رسومَها
فعُجْنا إليها والدموعُ ترقرق
٩ ـ وكادتْ تُبين القولَ لمّا سألْتها
وتُخْبرنى، لو أن الدارُ تنطقُ
١٠ ـ فيا دارَ سلمَى هِجْت للعين عَبْرةً
فماءُ الهوى يَرْضُ أو يَتَرَقْرَق

وقال زهير فى هذه القصيدة يذكر خلاف الجُلاح عليه:

١١ ـ أبا قومَنا إن تَقْبلوا الحق فانتهوا
وإلا فأنيابٌ من الحرب تَحْرُقُ
١٢ ـ فجاءوا إلى رَجْراجةٍ مُكْفَهِرَّة
يكاد المديرُ حوها الطرفَ يَصْعَق
١٣ ـ سيوف وأرماحٌ بأيدى أعزّة
ومَضْوُنَةٌ مما أفاد مُحَرَّق
١٤ ـ فما بَرِحُوا حتى ترنا رئيسَهمْ
وقد «ر فيه المَضْرَحِى المُذَلق
١٥ ـ وكائنْ ترى من ماحد وابن ماجد
له هَنَةٌ نَجْلاءُ للوجه يَشْهَقُ

وواضح أن القصيدة غير كاملة. فالبيت الحادى عشر هنا يسبقه قول أبى الفرج(٥٤) «وقال زهير فى هذه القصيدة يذكر خلاف الجلاح عليه» «ولكن ما أعقبه من الشعر لا ذكر فيه لهذا الخلاف، مما يدل على أن هذا القسم قد فقد. ولا أشك أن هذا القسم الأخر (من البيت ١١ ـ ١٥) قد فقد منه جزء كبير. فليس م المعقول أن يتحدث زهير عن نصر كهذا سبقته وقعة نكر ـ لرجل آواه وأكرمه «ولم يزل فى جناحه حتى كثر ماله وه» كما قال أبو الفرج ـ فى خمسة أبيات. ولو انتهت نا هذه القصيدة كاملة لكانت فى الأغلب الأعم من أطولقصائد فى هذا الزمن المبكر فى تاريخ الشعر الجاهلى.

وليس طولها فقطو مبعث أهميتها، بل أيضا مفتتحها بالطيف والخيالإاحتواؤها على النسيب والأطلال وسؤال الديار. ففى الأبيالسبعة الأولى يحدثنا عن طيف سلمى ألمّ به المنام قاطمفاوز وقفارا، فأسعده زورها وتبسمها وحديثها، ثمن على مر اليقظة. فأنّى له سلمى وهذه ديارها قفر قد امت له فعاج إليها ووقف بها حزينا ساكبا دمعه يسألها عهلها الظاعنين. ولو كان فى مقدور الديار أن تتكلم لأجا هذه الدار عن سؤاله، رحمةً به وشفقة.

وإذا كانت هذهصيدة قد بدأت بالطيف، فإن بائيته التى نظمها فى الوقسها تبدأ بذكر الطلل، يقول:

حَىِّ دارَتْ بالجَناب
اقفرت من كواعبِ أتْرابِ

وللأسف الشديد لم يصل إلينا من المقدمة الطللية إلا هذا البيت، واقتصر أبو الفرج من هذه القصيدة على عشرة أبيات يصور فيها زهير هزيمة تغلب.

مما سبق نرى أن القصيدة الجاهلية بأقسامها المعروفة من طلل ونسيب ورحلة.. إلخ. اكتملت لها صورة واضحة المعالم منذ أوائل القرن الخامس، إن لم يكن أواخر القرن الرابع. فإن صح هذا ـ وهو صحيح إن شاء الله ـ كان عمر الشعر الجاهلى أقدم زمناً من القرن الرابع، فقصائد زهير بن جناب فى آخر هذا القرن لا تقل فنا واكتمالا عن قصائد القرن السادس، ومن ثم فلابد من آماد طوال من ميلاد الشعر العربى حتى يصل فى القرن الرابع إلى ما وصل إليه من إحكام، فلا سبيل، إذن، إلا إلى تتبع هذه المرحلة المبكرة من عمر الشعر الجاهلى.

يسعفنا تاريخ مملكة الحيْرة(٥٥) فيما نحاول استكشافه. استقرت القبائل البدوية منذ أمد بعيد فى الساحل الشرقى للجزيرة لخصبه ووفرة مياهه. وبمضى الزمن تكونت مجتمعات من هذه القبائل فى مدن وقرى، كانت أهمها جميما مدينة الحيرة على بعد ثلاثة أميال من مدينة الكوفة الحالية. وكان سكان الحيرة يتكونون من تنوخ والعباد والأحلاف. أما تنوخ فكانت فى المنطقة التى تقع شرقىّ الفرات، بين الحيرة والأنبار. وكانوا بدواً يعيشون على الرعى ويقطنون الخيام. واستقرت العباد ـ وكانوا من قبائل شتى ـ فى الحيرة واختلطوا بسكانها الوثنيين. وكان العباديون نصارى تابعين للكنيسة النسطورية، وبها سموا: أى عُبّاد المسيح. ومن الجدير بالملاحظة أن الرابطة التى كانت توحّد بين سكان الحيرة أساسها دينى: المسيحية للعباديين، والوثنية للقبائل الوثنية التى كانت فى الحيرة قبل قدوم العباديين. وكان هذا على نقيض كل المجتمعات الأخرى التى كانت وحدتها تقوم أساسا على رابطة الدم. أما الأحْلاف فكانوا أناسا من قبائل مختلفة تتألف من عنصرين أساسيين؛ إما خُلَعاء طردوا من قبائلهم لجرائم اقترفوها، وإما فقراء ضعفاء يبحثون عن مأوى وحماية.

إذا كان الغموض يلف حياة مؤسس مملكة الحيرة مالك بن فَهْم، فإن حياة وتواريخ الملوك الذين أتوا بعده من

الوضوح بمكان ـ، وهم: جَذيمة الأبرش، عمرو بن عَدِيّ، وابنه امرؤ القيس. ويؤكد لنا نقش النَّمارة[٥٦] الذى يمجد أعمال امرئ القيس بن عمرو أنه مات ودفن فى سوريا سنة ٣٢٨م. ويعتقد بعض الدارسين أن امرأ القيس بن عمرو كان من مناصرى ملك الفرس بهرام الثالث. ولما وقعت الحرب بين سنتى ٢٩٣ ـ ٣٠٢ بين بهرام ومنازعيه على عرش المملكة وهزم بهرام، ترك امرؤ القيس بن عدى الحيرة واتجه إلى سوريا، وهناك عينه الرومان حاكما على قبائل سوريا جمعاء[٥٧].

يذكر اليعقوبى أن امرأ القيس بن عمرو حكم خمسة وثلاثين عاما[٥٨]، فإذا كان قد ترك حكم الحيرة حوالى عام ٣٠٥ أو بعدها بقليل، فذلك يعنى أنه تولى حكمها بين سنة ٢٦٥ وسنة ٢٧٠م. ويذكر اليعقوبى، أيضًا، أن عمرو بن عدى والد امرئ القيس حكم خمسة وخمسين عاما، فإذا صح ذلك، فإن حكم عمرو بن عدى يكون قد بدأ بين سنة ٢١٠ وسنة ٢١٥. أما سنوات حكم جذيمة الأبرش فمن الصعب تحديدها، وهو شخص تاريخى لا مراء فى ذلك[٥٩]. الذى لا شك فيه أن هذه السنوات التى اقترحتها بناء على ما ورد فى اليعقوبى تقريبية وليست على وجه اليقين، ولكن الذى لا شك فيه أيضًا أن حكم هذه الأجيال الثلاثة: جذيمة وابن أخته عمرو بن عدى وابنه امرؤ القيس، استغرق قرنا من الزمان.

احتفظت لنا المصادر بأشعار قليلة من عهد جذيمة الأبرش وعمرو بن عدى. وبعض هذه الأشعار يرتبط بخبر جذيمة مع الزَّبَّاء، وهى أخبار لايعلم مدى صحتها، لذلك سوف أستبعدها ولا آخذها فى الاعتبار. ومن الخطأ الشديد أن نظن أن كل الأشعار التى تنتمى إلى هذه الفترة أشعار غير صحيحة. فالأشعار التى لا تدور فى فلك أسطورة جذيمة والزباء جديرة بالبحث والدرس، أهمها قطعة أوردها الطبرى فى تاريخه قيلت فى الأحداث التى أعقبت موت جذيمة. فبعد موته نازع رجل اسمه عمرو بن عبد الجن ابن أخت جذيمة عمرو بن عدى فى أمر المُلك. وآثر الجانبان وأنصارهما السلم، وتولى عدى مُلْكَ خاله، وفى ذلك قال عدِى بن عمرو:

دعوتُ ابنَ عبد الجن للسلْم بعد ما
تتابعَ فى غرب السَّفاه وكَلَّسمَا
فلمّا ارعوى عن صدِّنا باعْترامه
مَرَيْتُ هواهُ مَرْىَ آم رَوائما

فأجابه عمرو بن عبد الجن مغضبا:

أما ودماء مائرات تخالُها
على قُلّة العُزَّى او النَّسْر عَنْدَما
وما قدَّس الرهبانُ فى كل هيكل
أبِيلَ الأبيلينَ المسيحَ ابنَ مريما

وعلق الطبرى على الشعر قائلا: «هكذا وُجد الشعر ليس بتام، وكان ينبغى أن يكون البيت الثالث: لقد كان كذا وكذا»[٦٠].

وتمام الشعر، وهو بيت واحد فقط أورده صاحب الحماسة البصرية (ـ ٦٥٦)[٦١]، وابن منظور (ـ ٧١١)[٦٢]، والعينى (ـ ٨٥٥) [٦٣] وهذا البيت هو:

لقد هَزَّ منى عامرٌ يوم لَعْلَعٍ
حُساما إذا لاقى الضريبة صَمَّما

وليست هناك أسباب قوية تدعونا إلى الشك فى صحة هاتين المقطوعتين، فهما تشيران إلى أحداث تاريخية ثابتة الوقوع. وفوق ذلك، فإن مقطوعة ابن عبدالجن تصور الجو الدينى الذى كان سائدا فى الحيرة فى القرن الثالث. فمن المعروف ـ وقد أشرت إلى ذلك آنفا ـ أن أكثر سكان الحيرة كانوا نصارى، وكان بها عدد كبير من الكنائس والديارات تروع الإنسان كثرته، ويكفى أيسر نظر فى معجم البكرى ومعجم ياقوت (رسم: دير) وكتاب الدِّيارات لتبيَّن ذلك[٦٤]. هذه الكنائس والديارات لم تلبث أن خرَّجت ـ بعد إنشائها ـ علماء نشروا علمهم المصبوغ بصبغة دينية[٦٥]. نرى فى مقطوعة ابن عبدالجن إشارات واضحة إلى المسيحية، كما نرى أيضا إشارات إلى الآلهة الوثنية كالعزَّى والنَّسْر[٦٦].

كانت الحيرة قبل الإسلام مركزا من المراكز الثقافية المهمة فى الجزيرة، وكان التعليم فيها منتشرا، وكانت بعض الكتاتيب تدرس العربية والفارسية كما نعرف من أمر عدى ابن زيد. لذا كانت الحيرة مقصد العلماء والشعراء. فلا عجب، إذن، أن تحفظ الحيرة تراثها بتدوينه. وقد اعتمد مؤرخو المسلمين على ما خلفته الحيرة فى بيعها من مدونات لكتابة تاريخها. قال الطبرى(٦٧):

«قد حُدِّثت عن هشام بن محمد الكلبى أنه قال: إنى كنت أستخرج أخبار العرب وأنساب آل نصر بن ربيعة، ومبالغ أعمار من عمل منهم لآل كسرى وتاريخ سنيهم من بِيع الحيرة، وفيها ملكهم وأمورهم كلها».

وقد ذكر Olinder أن الاكتشافات الأخيرة لبعض النقوش قد أكدت ما أورده ابن الكلبى عن تاريخ الحيرة(٦٨).

كانت الحيرة، كما ذكرت قبل، مقصدا للشعراء. يقول شوقى ضيف فى معرض حديثه عن النابغة الذبيانى(٦٩):

«ومعروف أن قبائل نجد كانت تدين بالولاء للمناذرة منذ قضوا على دولة كندة. وكانت تدخل ذبيان فى هذا الولاء، فطبيعى أن يقصد شاعرها النابغةُ النعمانَ بن المنذر وأن يضفى عليه مدائحه وسرَّ النعمان بوفوده عليه، فقربه منه ونادمه، وأجزل له العطايا والصلات، حتى أصبح شاعره الفذ. وكان بلاطه يموج بالشعراء من أمثال أوس بن حجر التميمى والمثقب العبدى ولبيد العامرى».

يذكر ابن سلام فى معرض حديثه عن حفظ الشعر الجاهلى وضياعه ما يلى(٧٠):

«وقد كان عند النعمان بن المنذر منه ديوان فيه أشعار الفحول، وما مُدح هو وأهل بيته به، وصار ذلك إلى بنى مروان، أو صار منه».

وعبارة ابن سلام على إيجازها غاية فى الأهمية، لأنها تؤكد ما ذكره ابن الكلبى من «تدوين» ملوك الحيرة لآثارهم، وهى أيضًا بالغة الأهمية لأنها تثبت أن المناذرة كان عندهم ديوان لفحول الشعراء، ثم هى بالغة الأهمية مرة ثالثة لأنها تبيِّن لنا أن ملوك الحيرة جمعوا ما نُظم فيهم من مدائح، ولا إخال أن هذه المدائح كانت فى النعمان وأهل بيته الذين عاشوا فى زمنه، بل أظن ظنًا أن عبارة «أهل بيته» تعنى أجداده السابقين. ولا سبيل إلى معرفة ذلك على وجه اليقين. ولكن إذا نظرنا إلى الحقائق التالية: ١ ـ أن الحيرة كانت مركزا من مراكز الثقافة العربية فى العصر الجاهلى. ٢ ـ أن الكتابة كانت شائعة فى الحيرة، وبها دوِّن تاريخ ملوكها. ٣ ـ أن ملوك الحيرة كان عندهم ديوان لفحول الشعراء، مما يدل على اهتمامهم بالشعر، وهذا أدعى إلى أن يدونوا الأشعار التى قيلت فى مديحهم، وقد كان. ٤ ـ أن شعراء كثيرين وفدوا إلى الحيرة من شتى أنحاء الجزيرة، وبعضهم أقام إقامة طويلة فيها كالنابغة. ٥ ـ وأن الشاعر كان ـ كما بينت من قبل ـ مؤرخا، ومن ثم فتاريخ العرب هو شعرهم، وشعرهم هو تاريخهم. أقول إذا نظرنا إلى كل هذه الحقائق حق لنا أن نستنتج أن عبارة «أهل بيته» عند ابن سلام تعنى الملوك السابقين على النعمان بن المنذر، وهذا بدوره يعنى أن الاهتمام بالشعر قديم جداً فى مملكة الحيرة. وفوق ذلك ليس هناك أى شئ فى عبارة ابن سلام يشعر أن النعمان هو الذى «أمر» بجمع هذا الشعر، ومن ثم فلابد أنه تقليد قديم سنّه أجداده واتبع هو خطاه.

فإذا صح ما قدمته ـ وهو صحيح فيما أرجو ـ كانت مقطوعتا عمرو بن عدى وعمرو بن عبد الجن من أقدم الشعر الصحيح الذى وصل إلينا من تلك الفترة. وقد رأينا أنهما نظمتا عقب تولِّى عمرو بن عدى عرش الحيرة فى سنة ٢١٠/ ٢١٥ كما رجّحت. وليس هناك ما يدعو إلى الشك فى صحتهما، فلا ارتباط لهما بخبر قد يكون من اختراع القصاص، كما فى أخبار جذيمة الأبرش والزبّاء وقَصير.

ومن الجدير بالملاحظة أن كلتا القطعتين نظمت على الوزن والقافية نفسيهما، أى أن عمرو بن عبد الجن أجاب

على مقطوعة عمرو بن عدى مستخدما الوزن والقافية نفسيهما اللذين استخدمهما عمرو بن عدى، مما يشير إلى ظهور فن النقائض فى هذه المرحلة المبكرة من تاريخ الشعر العربى.

وحدة اللغة فى هاتين المقطوعتين، واتساق النظْم فيهما، واستخدامهما البحر الطويل، والالتزام بقافية واحدة لا تتغير، فضلا عما يشعر بوجود فن النقائض، كل ذلك يشير إلى أن الشعر العربى فى أوائل القرن الثالث قد وصل إلى مرحلة متقدمة، ولو وصلتنا قصائد كاملة لرأينا مصداق ذلك. هذا بدوره يؤدى إلى القول بأن بدايات الشعر العربى لابد أن تكون قبل مطلع القرن الثالث بكثير. وللأسف الشديد لم يصل إلينا من تلك الفترات ما نطمئن إليه. وقد حرصت هنا على ألا أنظر بعين الاعتبار إلى الشعر المرتبط بقصة جذيمة والزّباء وقصير. وإن كنت أرى أن بعض هذا الشعر صحيح، لم تزيّد فيه القصّاص فأصبح من العسير انتقاد الزائف من الصحيح. فإذا صح من هذا الشعر شيء، رجعنا بهذه المرحلة المتقدمة ثلاثين عاما؛ أى حوالى عام ١٨٠م.

وبعد، أرجو أن تكون هذه الدراسة قد أوضحت بعض جوانب فى الشعر القديم. فهى أولا تدعو إلى إعادة النظر فى الفكرة السائدة منذ ابن سلام؛ وهى أن المهلهل بن ربيعة كان أول من قصّد القصائد وذكر الوقائع، وهى ثانيا تثبت أن بعض معاصرى المهلهل من أمثال الفنْد الزِّمّانى والمُرَقّش الأكبر والحارث بن عُباد لا يقلون أهمّية عن المهلهل فى تقصيد القصائد، وهى ثالثا تبرز ـ للمرة الأولى فيما أعلم ـ أسبقية زهير بن جناب فى تقصيد القصائد، وهى رابعا تزيل بعض الغموض الذى يكتنف ابن حذام، وهى خامسا حاولت تحديد زمن بعض هؤلاء الشعراء، على ما فى ذلك من مزلة، وهى سادسا تزعم أن ما ينسبه النقاد ومؤرخو الأدب إلى نتاج القرن السادس، متوفر فى شعر القرن الرابع متأصّل فيه، وهى سابعا وأخيرا ترى أن أقدم شعر مكتوب لدينا يعود إلى العقد الأول من القرن الثالث، ثم على استحياء نقول بل ربما العقد الثامن من القرن الثانى الميلادى.

النتائج التى انتهت إليها هذه الدراسة تناقض ما يعتقده بعض الدارسين من أن «لغة الشعر الموحّدة» لم تشع إلا فى القرن الخامس[٧١]. وهذا الاعتقاد قائم على أن أقدم أشعار وصلتنا تظهر فيها وحدة اللغة والوزن والقافية تعود إلى أواخر القرن الخامس ويرتبط أكثرها بحرب البسوس! فى ختام مقاله عن نَقْش النِّمارة وما تعنيه عربيةُ هذا النص يقول James Bellamy[٧٢]:

«هذا النص يضيف قرنا ونصفا من الزمان إلى عمر اللغة العربية، ولا عجب فى ذلك فهى لغة محافظة أشد المحافظة».

يعنى أن اللغة العربية لا يعود اكتمالها إلى أواخر القرن الخامس أو أوائل السادس بل إلى منتصف القرن الرابع. وتضيف الدراسة الحالية أكثر من قرن من الزمان إلى عمر اللغة العربية، وبالطبع الشعر الجاهلى.

هوامش:

(١) Reynold Nicholson. A literary History of The Arabs (London and New York: Cambridge University Press, 1985), p. 71.

(٢) James Lyall. Translations of Ancient Arabian Poetry (Edinburgh: William and Norgate, 1885), xvi.

(٣) طبقات فحول الشعراء، محمد بن سلام. قرأه وشرحه محمود محمد شاكر، مطبعة المدنى، القاهرة ١٩٧٤، ١: ٢٦. وانظر أيضا الشعر والشعراء، محمد بن مسلم بن قتيبة. تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة ١٩٦٦، ١: ١٠٤.

(٤) طبقات فحول الشعراء ١: ٣٨، وانظر أيضا الشعر والشعراء ١: ٢٧٩.

(٥) الحيوان لأبى عثمان عمرو بن بحر الجاحظ. تحقيق: عبد السلام هارون ـ المجمع العلمى العربى الإسلامى، بيروت ١٩٦٩، ١: ٧٤.

(٦) ديوان امرئ القيس. تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦١، ص: ١٣٢ ـ ١٣٣.

(٧) الأغانى، دار الكتب المصرية، ٩: ٨٩.

(٨) هلم بينى وبين أستاذى العلامة محمود شاكر حوار طويل حول هذا النص وطريقة الجاحظ فى عدد السنين والحساب، ولا أشك أنه هو الذى هدانى

إلى ما أثبت ههنا عندما شرعت في كتابة هذا المقال في أواخر عام ١٩٩١. وكل ما كتبت وحققت من فضله وعلمه.

(٩) **نقائض جرير والفرزدق**، لأبي عبيدة معمر بن المثنى، تحقيق: شارلز لايل – مطبعة بريل بليدن ١٩٠٥، ١: ٤٥، ٢: ٦٥٢ – ٦٥٤.

(١٠) **الحيوان**، ٦: ٢٧٧.

(١١) **المرجع السابق** ٦: ٧٢ – ٧٣.

(١٢) **طبقات فحول الشعراء**، ١: ٢٤.

(١٣) انظر Lyall,op. cit., p.xvii

(١٤) **العمدة**، لابن رشيق. تحقيق: محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، الطبعة الرابعة، ١٩٧٢، ١: ٦٥.

(١٥) **الأغاني**، ١١: ٥٤.

(١٦) انظر Hamilton Gibb. **Arabic Lierature: An Introduction.** (London; Oxford University Press, 1970), p. 29.

(١٧) **طبقات فحول الشعراء** ١: ٣٩.

(١٨) **الموشح**، لأبي عبيد الله المرزباني، تحقيق: محمد على البجاوي، مطبعة دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٦٥، ص ١٠٦.

(١٩) **المزهر**، للسيوطي. تحقيق: أحمد جاد المولى وآخرون منشورات المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٨٧، ٢: ٤٧٧.

(٢٠) **رسالة الغفران**، لأبي العلاء المعري. تحقيق: عائشة عبد الرحمن، دار المعارف بالقاهرة ١٩٦٣، ص: ٣٥٣ – ٣٥٤.

(٢١) **نقائض جرير والفرزدق** ٢: ٩٠٥. وانظر أيضا **الشعر والشعراء** ٢: ٢٩٧.

(٢٢) **مجالس ثعلب**، تحقيق: عبد السلام هارون – دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٦٠، ٢: ٤١١، ونقل ذلك السيوطي في المزهر، ٢: ٤٧٧.

(٢٣) **الأغاني** ٥: ٢٤١، ولوقائع الحرب انظر ص: ٣٤ – ٦٤ من الجزء نفسه، **المعارف** لابن قتيبة، تحقيق: ثروت عكاشة – دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٦٩، ص: ٦٥، و**العقد الفريد** لابن عبد ربه، تحقيق: أحمد أمين وآخرين – مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٦٥، ٥: ٢١٣ – ٢٢٢، وبتفصيل مستفيض في كتاب **بكر وتغلب**، مطبعة نخبة الأخبار، ١٣٠٥هـ.

(٢٤) للحارث. وملوك كندة انظر Gunnar Olinder. **The Kings of Kinda** (lund: Gleerup, 1927).

(٢٥) **منتهى الطلب في أشعار العرب**، لابن ميمون. الجزء الخامس، نسخة جامعة yale. وفي كتاب أشعار بكر وتغلب قصيدتان، إحداهما حائية في ثمانية وعشرين بيتا، والأخرى قافية في تسعة عشر بيتا.

(٢٦) من النادر أن تبدأ قصيدة في الرثاء بذكر الأطلال أو النسيب، وإنما تكون من بدايتها عن مصاب الرائي وصفات المرثي، وقد يتطرق الشاعر إلى الحديث عن الصيد، وفيه يقتل الحيوان تأكيدا لحتمية الفناء، كما في قصيدة أبي ذؤيب العينية.

(٢٧) **الشعر والشعراء**، ١: ٧٤ – ٧٥. وقد ناقشت كلام ابن قتيبة في فصل نشر في **دراسات عربية وإسلامية**، ص: ٣١٣ – ٣٣٥، وهو كتاب مهدى إلى أستاذنا العلامة محمود محمد شاكر بمناسبة بلوغه السبعين، أطال الله بقاءه.

(٢٨) **طبقات فحول الشعراء**، ١: ٥٥، وانظر أيضاً كتاب الأوائل للعسكري ٢: ٢٢٠. تحقيق: محمد المصري وآخرين – طبع وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٧٥، والأغاني ٥: ٥٧، **المزهر** ٢: ٤٧٧.

(٢٩) **طبقات فحول الشعراء**: ١: ٣٩. وللبيت انظر **ديوان امرئ القيس**، ١١٤، ويقال له أيضاً: ابن خذام وابن حمام.

(٣٠) **الشعر والشعراء**، ١: ١٢٨.

(٣١) **جمهرة أنساب العرب**، لابن حزم. تحقيق: عبد السلام هارون – طبع دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٢، ص ٤٥٦.

(٣٢) **المعمرون والوصايا**، لأبي حاتم السجستاني، تحقيق: عبد المنعم عامر – مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٦١، ص: ٧١.

(٣٣) **المؤتلف والمختلف**، للحسن بن بشر الآمدي. تحقيق عبد الستار فراج – مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٦١، ص: ٧.

(٣٤) **شعراء النصرانية**، للويس شيخو. مكتبة الآداب، القاهرة، بدون تاريخ ٢: ١٦٠، **ديوان الشعر العربي**، لأحمد سعيد (أدونيس) – دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٦٤، ص: ٥٧٦، **الإعلام** لخير الدين الزركلي، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٧٩، ٤: ٢٢٠.

(٣٥) **الأغاني**، ١٩: ١٥.

(٣٦) الأغاني، ١٩: ١٦، الكامل **في التاريخ**، لابن **الأثير** – طبع بولاق، القاهرة، ١٢٩٠هـ، ١: ١٧٩.

(٣٧) **العقد الفريد**، لابن عبد ربه ٥: ٢١٣.

(٣٨) **الأغاني**، ١٩: ١٨ – ١٩، **الكامل في التاريخ** ١: ١٧٩.

(٣٩) العقد الفريد، ٥: ٢١٣، **الكامل في التاريخ** ١: ١٧٨.

(٤٠) **المؤتلف والمختلف**، للآمدي، ص: ٧.

(٤١) **العمدة**، لابن رشيق، ١: ٨٧.

(٤٢) **طبقات فحول الشعراء**، ١: ٣٥.

(٤٣) الشعر والشعراء، ١: ٣٧٩.

(٤٤) **العمدة**، ١: ٨.

(٤٥) **خزانة الأدب**، لعبد القادر البغدادي، تحقيق: عبد السلام هارون – مكتبة الخانجي، القاهرة، ٤: ٣٧٨.

(٤٦) **الأغاني**، ١٩: ١٥.

(٤٧) خلط بعض القدماء والمحدثين بين أبرهة هنا وأبرهة صاحب الفيل. انظر مثلا **الشعر والشعراء** ١: ٣٧٩، **المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام**، لجواد علي – مكتبة النهضة، بغداد، ١٩٧٢، ٩: ٤٤٣.

(٤٨) انظر **تاريخ الشعر العربي إلى نهاية القرن الثالث للهجرة**، لنجيب البهبيتي – مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة الرابعة، ص: ٢٦.

(٤٩) **الأغاني**، ١٩: ٢١.

(٥٠) **المعمرون والوصايا**، ص: ٣، **الأغاني** ١٩: ٢١.

(٥١) **الأغاني**، ١٩: ٢٠.

(٥٢) **طبقات فحول الشعراء** ١: ٣٦ – ٣٧، **الأغاني** ١٩: ٢٢، **المعمرون**: ٢٦.

(٥٣) **الأغاني** ١٩: ٢٤ – ٢٦.

(٥٤) **الأغاني** ١٩: ١٩.

(٥٥) Gustav Rothstein. **Die Dynastie der Lahmiden in al - Hira** (Berlin: Verlag von Reuther, Reichard, 1899), especially pp. 12 - 40. Philip Hitti. **the History of the Arabs**, the edition

(New york: st. Martin's Press, 1960), pp. 81 - 82. Irfan shahid, **"AL-Hira", in Encyclopaeidiae of islam** 2 nd edition, 3: 462 - 63.

وانظر أيضاً **المفصّل في تاريخ العرب قبل الإسلام**، لجواد على ٣: ١٥٥ ـ ٣١٣. وكتابا Gustav وجواد على يعالجان تاريخ الحيرة بالتفصيل، أما حتّي وشهيد ففيهما عرض موجز.

(٥٦) انظر James Bellamy. A New Reading of Namara Inscription," in **Journal of the American Oriental Society**. No. 105, 1985, 1: 31.

(٥٧) انظر المصادر التى أوردها جواد على فى **المفصل فى تاريخ العرب قبل الإسلام** ٣: ١٩١، ولم يتح لي ان أراها، فالمعهدة عليه.

(٥٨) **تاريخ اليعقوبى** (طبعة دار صادر، بيروت، ١٩٦٠) ١: ٢٠٩.

(٥٩)

Irfan Kawar (Shahid), "Djadhima-al- Abrash in **Encyclopaedia of Islam**, 2nd edition, 2: 365

(٦٠) **تاريخ الطبرى**، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم. طبع دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٠، ١: ٦٢٢. وانظر أيضا **معجم الشعراء للمرزباني**، تحقيق عبد الستار فراج ـ طبع عيسى البابى الحلبى، ١٩٦٠، ص: ١٨.

(٦١) **الحماسة البصرية**، لعلى بن أبى الفرج بن الحسن البصرى، تحقيق: عادل سليمان جمال ـ طبع المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، ١٩٧٨، القطعة رقم: ١٧٦.

(٦٢) **لسان العرب** (طبع بولاق) مادة لمع.

(٦٣) **المقاصد النحوية**، للعينى، بهامش خزانة الأدب (طبع بولاق)، ١٢٠٩هـ، ١: ٥٠٠.

(٦٤) **كتاب الديارات**، لأبى الحسن على بن محمد المعروف بالشابشتى تحقيق: كوركيس عواد ـ مطبعة المعارف، بغداد ١٩٦٦.

(٦٥) انظر: Irfan shahid, **the Martyrs of Majran**(Bruxelles: Societe de Bollandistes Subsidia Hagiographica, No.49), pp. 269 - 272 انظر أيضا المصادر المذكورة فى هامش: ٥٥.

(٦٦) ويذكر أبو الفرج أن من آلهتهم أيضا اللات وسبد، انظر **الأغانى** ٢: ١٠٤.

(٦٧) **تاريخ الطبرى** ١: ٦٢٨.

(٦٨) انظر: Gunnar Glinder. **The Kings Kinda**, p.

(٦٩)شوقى ضيف، **العصر الجاهلى**، . طبع دار المعارف، القاهرة،الطبعة الثالثة، ص: ٢٦٩.

(٧٠) **طبقات فحول الشعراء** ١: ٢٥.

(٧١) على سبيل المثال لا الحصر انظر: **العصر الجاهلى** لشوقى ضيف، ١: ١٢١. الشعر الجاهلى لسيد حنفى، طبع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧١، ص: ٢٣، مقدمات القصيدة العربية فى الشعر الجاهلى لحسين عطوان ـ طبع دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٠، ص: ٦٨، دراسات فى الأدب العربى، لجوستاف فون جرونباوم ـ ترجمة إحسان عباس وآخرين دار مكتبة الحياة، بيروت ١٩٥٩، ص: ١٣٦ وانظر أيضا: J.W. Fück, "Arabiyya", in **Encyclopaedia of Islam**. 2nd edition, 1: 54 - 68.

(٧٢) (انظر هامش: ٥٦ لهذا المقال) p. 47



الكويت
العربي
العدد رقم 82
1 سبتمبر 1965



بقلم : أنيس المقدسي

■ في مقدمة ديوان الحماسة لابي تمام يستعرض شارح الديوان احمد بن محمد المرزوقي (٤٢١ هـ) مذاهب نقاد الكلام واختلاف مواقفهم في بحث خصائص البلاغة الشعرية ، ثم يعقب على ذلك بقوله ـ « فاذا كان الامر على هذا فالواجب ان يتبيّن ما هو عمود الشعر المعروف عند العرب ، ليتميز تليد الصنعة من الطريف ، وقديم نظام القريض من الحديث » .

فلنقف قليلا متسائلين ما هو هذا العمود الذى ذكر المرزوقي انه كان معروفا عند العرب ، وكيف نعرفه نحن اليوم بعد تحدّره الينا عبر الاجيال ؟ سؤال حريّ بالنظر . وما هذا المقال الا محاولة وجيزة للاجابة عن هذا السؤال .

ولا نحسبنا بعيدين عن جادة الصواب اذا قلنا في تعريفه انه طريقة محددة المعالم لجودة النظم . والذى يبدو ان هذه الطريقة وان عرفت منذ اواخر القرن الثاني الهجرى ، لم تنتظم تماما الا في ابان القرن الثالث . فان جل ما وصلنا من النقد البلاغي السابق لذلك العهد ، لم يخرج عن كونه نظرات اولية مبعثها ذوق ادبي فطرى ، كالذى يروونه مثلا عن عمر بن الخطاب انه كان يفضل شعر زهير لخلوه من المعاظلة والحوشية (١) او كالذى يروونه عن نصَيب انه انتقد بيتا للكميت لانه لم يراع فيه المؤاخاة بين الالفاظ (٢) واشباه ذلك مما كان يصدر عن بعض من وهبتهم الطبيعة حسا فنيا ، وغريزة تميز الحسن من غير الحسن .

نشط بحث البلاغة في القرن الثالث فالذى يليه

فلما كان القرن الثالث نشطت الاوساط الادبية الى البحث في البلاغة وخصائصها . وما زالت حركة البحث فيها تتقدم حتى بلغت اوجها في القرن الخامس وما يليه . ويكفى ان نذكر من اعلام هذا البحث الجاحظ (٢٥٠ هـ) وابن قتيبة (٢٧٦) ، وقدامة بن جعفر (٣٣٧) وابا الحسن الجرجاني (٣٦٦) والآمدي (٣٧٠) وابا هلال العسكرى (٣٩٥) والباقلاني (٤٠٢) وابن رشيق (٤٦٣) وابن سنان (٤٦٦) وعبد القاهر الجرجاني (٤٧١) .

(١) العقد الفريد (بولاق) ٣ ـ ١١٧ (٢) المثل السائر لابن الاثير (بولاق) ٤٣٥

تطـور الشعر العـربي فى القـرن العشرين عـن الزخرفية البديعة ، الى النشاطة الطبيعية ، وفتح بابا الى الروحانية ، ثم تحول عنها الى الرمزية والايغال فى الغموض ، ثم سار طريقا وسطا بين الاثنين .

القرون الأولى إلى القرن الحاضر

ويمكن القول ان نظر النقاد البيانيين كان فى اول امرهم مصوبا بالاكثر الى الصناعة الشعرية او الجمالية الشكلية ، فاهتموا باحكام اللفظ وعلاقته بالمعنى ، والقافية والبيت ، وما يجب على الناظم ان يتقيد به فى كل غرض من اغراض الشعـر كالمديح والرثاء والهجاء والغزل والعتاب والوصف وسواها .

ابن قتيبة يقرر حسنات الشعر

وهنا يبرز امامنا ابن قتيبة فى كتابه الشعـر والشعراء حيث يقرر حسنات الشعر فيجعلها — سهولة اللفظ — اصابة التشبيه — جودة القوافي ويضيف الى ذلك تجنب الضرورات والفضـول والتكرير والافراط فى المبالغة والاخطاء المعنويـة والعروضية . ولا يكتفي بهذه الحسنات بل يحدد للشاعر طريقة يحتم عليه اتباعها ، وهي كما جاءت فى مقدمة كتابه : « ان يبتدىء الناظم بذكر الديار والدِّمَن والآثار ، فيشكو ويبكي ، ويخاطب الربع ويستوقف الرفيق ... ثم يصل ذلك بالنسيب ، فيشكو شدة الشوق والم الوجد والفراق ، ثم يرحل ويشكو النصب والسهر وسُرى الليـل وانضاءَ الراحلة ... ثم يتخلص الى المديـح او غيره من الاغراض . الخ » فهذه الطريقة كانت عنده كما كانت عند من سبقه الطريقةَ المثلى للنظم ، وعلى الشاعر ان يسير عليها ليُعد من الفحول . وظلت كذلك مدة طويلة بعد ابن قتيبة .

محاولة التجديد والخروج فى الشعر عن سنّة القدماء

ولا ننكر ان بعض الشعراء فى كل جيل قـد حاولوا شيئا من التجديد فى نسق العمود الشعرى والى ذلك اشار ابو نواس فى احدى خمرياته اذ قال :

صفةُ الطلول بلاغةُ القِدَمِ
فاجعل صفاتك لابنة الكَرْمِ

وكقوله متهكما بالشـاعر الـذى يجرى عـلى الطريقة القديمة .

عاج الشقيُّ على رسم يسائله
وبتُّ اسأل عن خمارة البلد
يبكي على طلل الماضين من أسَدٍ
لا دَرَّ درك قل لي من بنو أسد ؟
لا جف دمع الذى يبكي على حَجَرٍ
ولا صفا قلب من يصبو الى وَتِدِ

وكم عاب النقاد المحافظون ابا تمام لتفننـه البياني وخروجه بذلك عن سنّة القدماء حتى ان الآمدى فى كتابه الموازنة حكم بتفضيل البحترى عليه لان البحتريّ على حد قوله « أعرابي الشعر مطبوع وعلى مذهب الاوائل ما فارق عمود الشعر المعروف » .

وقد قام بعض النقاد يدعون الشعراء الـى التحول عن البيئة البدوية الى وصف اسباب

الحياة الحضرية كما فعل ابن رشيق صاحب كتاب العمدة قال :

« وليس بالمحدث من الحاجة الى اوصاف الابل ونعوتها ، والقفار ومياهها وحمر الوحش والبقر والظلمات والوعول ، وما بالأعراب واهل البادية ، لرغبة الناس في الوقت عن تلك الصفات ، وعلمهم أن الشاعر انما يتكلفها تكلفًا ليجرى على سنن الشعراء قديما ... » الى ان يقول : « والاولى بنا في هذا الوقت صفات الخمر والقيان وما شاكلهما وما كان مناسبا لهما ... ثم صفات الرياض والبرك والقصور وما شاكل المولدين » (١) .

ولكن هذه الدعوة الى ترك البيئة البدوية والاخذ بوصف البيئة الحضرية لم تهدم عمود الشعر الذى نصبه العُرف العام . فظلّت القصيدة تجرى على ما رُسم لها من مقدمة غزلية فوصف ، فتخلص الى غرض من الاغراض .

عمود الشعر ، في القرن الخامس ، قام على سبعة اركان

وفي القرن الخامس نرى العمود الشعري قائما على سبعة اركان ذكرها المرزوقي في مقدمة شرحه للحماسة ونلخصها عنه بما يلي :

في المعنى ـ ان يقبله العقل الصحيح . اى ان يكون مستقيما لا يخالف المعقول .

في اللفظ ـ ان يسلم من الهُجنة . اى ان يكون مألوفا مستعذبا .

في الوصف ـ الاصابة وحسن التمييز ـ اى ان يكون صادقا مناسبا للموصوف .

في التشبيه ـ ان يقع بين شيئين اشتراكهما في الصفات اكثر من انفرادهما ولا ينتقض عند العكس .

في الاستعارة ـ ان يكون المستعار مناسبا للمستعار له ويُكتفى بذكر المستعار فقط في التحام اجزاء الكلام ـ أن يكون الكلام منسجما لطيف التركيب حسن التوقيع . في القافية ـ ان تكون مما يتشوقه المعنى واللفظ .

ثم يقول : « فهذه الخصال هي عمود الشعر عندهم فمن لزمها بحق وبنى شعره عليها فهو الشاعر المفلق » .

رأى الباقلاني في البليغ

ومن الانصاف ان نقول ان بعض علماء البلاغة في ذلك العهد قد نظروا في الشعر والنثر الى ما وراء الصناعة المحددة بمقاييس بيانية ومحسنات معنوية او لفظية . وذلك ما يعنيه ابو بكر الباقلاني في كتابه « اعجاز القرآن » اذ يقول : لان وجوه البديع والبلاغة درجات فمنها ما يمكن الوقوع والتمثل له ويدرك بالتعلمّ . وما كان كذلك فلا سبيل الى معرفة اعجاز القرآن به . واما ما لا سبيل اليه بالتعلم والتمثل من البلاغات فذلك هو الذى يدل على اعجازه . فكأنه يقول ان البلاغة لا تقوم على قواعد وقياسات يمكن لكل ان يتدربّ عليها ويتقنها ، وانما هي شيء اعمق لا يستطيع ادراكه غير صاحب الذوق الرفيع المثقف .

الاجادة في رصف الألفاظ ليست بلاغة عند الجرجاني

وقد خطا عبد القادر الجرجاني في كتابيه دلائل الاعجاز واسرار البلاغة خطوة اخرى في هذا السبيل فاثبت مبدأين هامّين : الاول ان البلاغة لا تقوم على اللفظ بذاته ولا على المعنى بذاته بل على طريقة نظمهما معا في الجملة . والمبدأ الثاني ان النظم العالي لا يعني مجرد الاجادة في رصف الالفاظ والعبارات كقول احدهم « لله درّ خطيب قام عندك يا امير المؤمنين ـ ما افصح لسانه ، واحسن بيانه ، وامضى جنانه ، وابل ريقه ، واسهل طريقه الخ » . او حتى كقول الجاحظ :

« جنبك الله الشبهة ، وعصمك عن الحيرة ، وجعل بينك وبين المعرفة نسبا ، وبين الصدق سببا ، وحببّ اليك التثبت ، وزين في عينيك الانصاف .. الخ » (٢) فهذا عند الجرجاني كلام حسن الرصف « سبيل صاحبه في ضمّ بعضه الى بعض سبيل من عمد الى لآل فخرطها في سلك لا يبتغي اكثر من ان يمنعها من التفرق » .

ولكن المسألة ليست مسألة رصف منسجم لا

---

(١) العمدة (مصر ١٩٢٥) ٢ ـ ٢٢٧ (٢) الباقلاني ١١٥ ـ ١١٦ (٣) دلائل الاعجاز ٧٦

خطأ فيه ، بل هي ان يكون للكلام تلك الروعة المعنوية التي تمسّ القلوب اذ يرتفع بتركيبه عن المعتاد ، ويوحي بمعاني وراء المعاني . وهذا مسلك دقيق لا يسلكه الا من اوتي ملكة التمييز بين العالي من اساليب التعبير وغير العالي .

استقرار البديع على عرش السيادة

حاول الجرجاني ومن سلك مسلكه من علماء المعاني ان يجعلوا للبلاغة عمودا غير قائم على اقيسة صناعية محددة . وقد نجحوا ولكن الى حين فعادت الاقيسة الصناعية الى البروز ـ واشتدّ بروزها منذ القرن السادس فاستقر « البديع » على عرش السيادة حتى اصبح الشعر والنثر يتنافسان في استعمال المحسنات اللفظية والمعنوية .

فالعمود الشعرى الذى بُني قديما على اسس الاسلوب الجاهلي وصدر الاسلام حرًّا من التكلّف الصناعي ، ألبسه امراء الشعر في ابّان العصر العباسي ثوبا قشيبا من التوليد اللفظي والمعنويّ ، ثم اضيف اليه مع الزمن زخارف من التصنع البديعي . ولم يصل الى القرن التاسع عشر حتى كان قد رثّت ثيابه ، وتحول الى هرم شبابه .

عمود الشعر في قرننا هذا الحاضر

ولمّا طلعت انوار النهضة الحديثة نهض الشعر ولكنه ظل حتى اواخر القرن الماضي يسير مثقلا بما كان يحمله من زخارف الماضي . والواقع انه لم يخلص منها الا تدريجيا في قرننا الحالي .

في هذا القرن اشتدّ اتصال العالم العربي بالحضارة الغربية فتأثرت حياته الادبية تأثرا بيّنا مما ادىّ الى تطور في الشعر العربي . ومن ظواهر هذا التطور ما يلي :

١ ـ التحول عن الطريقة القديمة من وقوفٍ على الطلول او الابتداء بمقدمة غزلية. وفي ذلك يقول مصطفى الرافعي من قصيدة يصف فيها القطار

يا سعدُ هذا عصرنا فدع النياق
يشفها الاتهام والانجادُ
واهجر حديث الرقمتين واهلَه
بادت ليالي الرقمتين وبادوا

٢ ـ تحوله عن الزخرفة البديعية الى البساطة الطبيعية وسلوك سبيل الحرية . وفي هذا التحول فتح الباب لنزعة شعرية جديدة هي النزعة الرومانسية او الابداعية . ولم يعد عمود الشعر قائما على الاسس التي وضعها ابن قتيبة او المرزوقي ولا ما كان يفهمه اصحاب الصناعة البديعية ، اذ اصبحت طريقة السهولة الممتنعة او حرية التعبير الشخصي . ومن مزاياها تجنب التقارب المعنوي والتصنع اللفظي في التعبير عن العواطف الشخصية .

ومن امثلتها قول علي محمود طه متشوّقا الى حياة الريف :

اني لاذكر حقلنا ولياليهْ
ازهرن في ظلٍ لديه وَريفِ
ومَراحَنا بقرى الشمال وكوخَنا
تحت العرائش في ظلال التلوُّف
يا حبذا هوىً من مراح للصبا
والكوخ من مَشتىً لنا ومَصيف

وقول ايليا ابو ماضي في قصيدته « الطلاسم »

انني جئت وامضي
وانا لا اعلمْ
انا لغزٌ وذهابي
كمجيئي طلسمْ

لا تجادلْ ـ ذو الحِجى من قال اني لست ادرى
والذى اوجد هذا اللغزَ لغز مبهم :

واكثر شعراء النصف الاول من قرننا الحالي كانوا يجرون هذا المجرى السهل الجميل بل هو مذهب عرف به كثير من القدماء الذين يجرون مع السجية السمحة في نظمهم ، على ان سهولة الرومانسية في النصف الاول من قرننا الحالي لم تبق على حالها فقد تطرف بعضهم فيها حتى اصبح الشعر اقرب الى الكلام المنثور ـ لاجهدَ فنيّ فيه ولا وثوب الى البعيد من المعاني . ولعلّ ذلك هو السبب في حدوث ظاهرة جديدة في الشعر هي :

٣ ـ تحوله عن السهولة الرومانسية ووضوحها الى غموض الرمزية وبعد دلالاتها ويذهب اصحابها الى ان هدفها تجديد الشعر بتحريره من الابتذال

اللفظي والتميّع العاطفي اللذين شابا الرومانسية اخيرا وذهبا بروعتها الفنية وكذلك تحريره من ادب الواقع والملموس ارتيادا لآفاق جديدة تمتد الى ابعد من الظاهر القريب .

والعمود الشعري في الرمزية قائم على الايقاع اللفظي وما يوحيه من ومضات فكرية خفيه وحبذا تلك الومضات اذا لم تكن مغرقة في الغموض بحيث تصبح من قبل المعمّيات والاحاجي . ولكنها للاسف قد حملت عند البعض على محمل التطرف فاصبحت هي ايضا طريقة متكلفة فبعدت عن الغاية التي كانت تهدف اليها . مما ادى الى تطور جديد في الفن الشعرى ولعلنا نستطيع ان نسميه :

الابداعية الجديدة : وهي نزعة تاخذ من كلا الرومانسية والرمزية احسن ما فيهما ، فتجمع بين جدة التعبير وحسن التخيل واشراق المعاني جميعا وتجعل للشعر رونقا من حيث الاخراج وروعة من حيث التصوير ونفوذا الى ابعد اغوار المعاني .

ومن امثلتها قول بشاره الخوري في مرثاته للزهاوى واصفا طريقه عبر الصحراء الى بغداد .

بغداد ما حمل السُّرى
متى سوى شبح مُريب
جفلت له الصحراء والتفت الكثيب الى الكثيب
يتساءلون مَن الفتى العربيّ في الزى الغريب
صحراء يا بنت السماء البكر والوحي الخصيب
انا دمعة الادب الحزين رسالة الالم المذيب
من قلب لبنان الكئيب لقلب بغداد الكئيب

وقول عمر ابو ريشة في وصفه بقايا طلل لا يزال ثابتا رغم عوادى الزمان

لقد تعبت منه كف الدما
ر وباتت تخاف أذى لمسه
فما ينفض الوهم اشباحه
وينتحر الموت في يأسه

ولنقرر هنا ان الاخراج الشعرى في هذا العصر قد ازداد حرية فهو لا يتقيد باسلوب القصيدة القديمة المطّردة القوافي وان كانت لاتزال طريقة شائعه ، ولكنه يجرى ايضا في مسالك جديدة امّا على طريقة التوشيح الاندلسي او على اساليب النظم عند الغربيين . فترى لكل شاعر اسلوبا خاصا في التعبير عن خواطره وعواطفه ، على ان يظلّ محافظا على الموسيقى المطربة التي لا يكون الشعر شعرا اذا خلا منها .

اما مواضيعه فمستوحاة من الحياة والحضارة الانسانية ، حياة الفرد وحياة المجتمع ، ومن الطبيعة في جمال مجاليها ، وروعة معانيها ، وما كشفه العلم من اسرارها وغرائبها . وهكذا يقف امام هذا الكون الانساني والطبيعي متاملا ، مستوحيا ، ناشدا مواطن الجمال فيه ، حاملا للناس من موسيقى الفكر ما يطربهم ويرفع نفوسهم ويريهم من حقائق الوجود ما لايرونه بانفسهم .

ذلك هو عمود الشعر العربى في شتى اطواره التاريخية . والواقع ان الشعر الرفيع مهما تغيرت ظروفه واحكام النقاد فيه فهو اليوم وامس والى الابد الفكر الرائع في اللفظ الرائع . ■■

انيس المقدسي

يحيى بن أكثم

قال يحيى بن أكثم للمأمون يذكر حاجة له قد وعده بقضائها ، واغفل ذلك :

« انت يا امير المؤمنين أكرم من ان نعرض له بالاستنجاز ، ونقابلك بالادّكار ، وانت شاهدى على وعدك ، لا تأمر بشيء لم تتقدم أيامه ، ولا يقدر زمانه ، ونحن اضعف من ان يستولى علينا صبر انتظار نعمتك ، وانت الذى لا يؤده احسان ، ولا يعجزه كرم ، فعجّل لنا يا أمير المؤمنين ما يزيدك كرما ، ونزداد به نعما ، ونتلقاه بالشكر الدائم »

فاستحسن المأمون هذا الكلام، وامر بقضاء حاجته

عمود الشعر عند ابي تمام

مجيد محمود مطلب

سئل البحتري عن نفسه وعن ابي تمام فقال (كان اغوص على المعاني وانا آقوم بعمود الشعر)(١).

وقال عنه الآمدي في موازنته مع البحتري (ان شعره لا يشبه اشعار الاوائل ولا هو على طريقتهم لما فيه من الاستعارات البعيدة والمعاني المولدة بينما يرى في البحتري (شاعر عربي مطبوع وعلى مذهب الاوائل ما فارق عمود الشعر قط وكان يتجنب التعقيد ومستكره الالفاظ ووحشي الكلام)(٢) ..

وقال احمد امين في معرض تقديمه لاخبار ابي تمام (وشاء القدر ان يعاصره البحتري وهو قريب المعنى حسن الاسلوب لا يغرب اغراب ابي تمام ولا يبعد عن عمود الشعر بعد ابي تمام)(٣) .

فما هو العمود الشعري العربي وما هي ابعاده وتحديداته ؟ لا اشك ان الشعر العربي نشأ نشأة جاهلية وفي بيئة بدوية جافة ولا أشك ان ما وصلنا من شعرهم كان في قمة اصالته ومجده وتطوره ،اذ ليس من المعقول ولا من المنطق السديد ان تكون هذه المعلقات الطوال والتي لا تخلو من صناعة معقدة ومن تصوير جميل وخيال مستظرف اول عهدهم بالشعر ، ولست هنا بصدد اثبات ان اصل الشعر نشأ اول امره مرسلا ثم مسجعا ومنه تطور الى الرجز فالقصيد ، لاني لا اريد ان ابحث في ارومة الشعر وجذوره الاولى ، ولكني اريد ان اصل الى ان الشعر الجاهلي والذي يعتبر أساس الشعر العربي ، مر بمراحل ، تطور فيها حتى وصلنا بحلته القشيبة متمثلا بالمعلقات [والتي اجمل خصائصها فيما يأتي : –

انها – كما هو معروف – قصائد طويلة تتألف الواحدة منها من اغراض متعددة ، واحد منها مقصود لذاته – وربما احتوت على غرضين مقصودين – والاخرى ممهدة تأتي قبل الغرض المقصود وبعده ، وتبدأ المعلقة – كما هو معروف ايضا – بالوقفة الطللية ثم بالانتقال الى وصف الراحلة والطريق التي سلكتها ، بعدها ينتقل الى غرض اخر من الغزل او الفخر او الخمرة قبل انتقاله الى الغرض الاساس الذي نظم القصيدة او المعلقة من اجله .]

ولقد حرص الشعراء القدامى على ان تكون معانيهم شريفة يفتخرون بها في العادة مثل الكلام عن النسيب والكرم والوفاء والخمرة ويبتعدون عن المعاني المبتذلة التي تلوكها السنة العامة في احاديثهم اليومية .

وحرصوا ايضا على جزالة الفاظهم فكانوا يتخيرون ما جزل منها وما فخم مع الفصاحة ومتانة التركيب ثم انهم كانوا يحبون في الوصف ان يكون مطابقا للموصوف ، اما تشبيهاتهم فكلها حسية سهلة التناول واضحة بينة الصلة بين المشبه والمشبه به ، والاستعارة بعد ذلك عندهم يشترطون لها ان تكون بارعة وقريبة يدركها العقل بأدنى تأمل وهم لا يغفلون بعد ذلك الوزن المناسب والقافية الجميلة ، هذه هي تحديدات وأبعاد (عمود الشعر) الذي اشار اليه النقاد ، وتلك طريقة العرب القدامى ، وبهذا العمود كان النقاد في صدر العصر العباسي واواسطه يقيسون أشعار الشعراء ويحكمون على اصيلها وفاسدها ...

(١) ديوان ابي تمام تقديم عبدالحميد يونس وعبدالفتاح مصطفى ص ١٧ .
(٢) الموازنة بين الطائيين – للآمدي – ص ٢ .
(٣) اخبار ابي تمام – للصولي – تقديم احمد امين ص ٨ .

والمرزوقي في شرحه لحماسة ابي تمام يحددعمود الشعر ويحصره ب :

١ ـ شرف المعنى وصحته ٢ ـ جزالـــة اللفظ واستقامتـــه ٣ ـ الاصابة في الوصـف ٤ ـ المقاربة في التشبيه ٥ ـ التحام اجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن ٦ ـ مناسبـــة المستعار منه للمستعار له . ٧ ـ مشاكلة اللفـظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافـــرة بينهما فهذه سبعة هي عمود الشعر(٤).

ويفسر الآمدي هذه المبادىء السبعة بقـوله (وليس الشعر عند اهل العلم به ، الا حسن التأتي وقرب المأخذ واختيار الكلام ووضع الالفـــاظ في مواضعها وان يورد المعنى باللفـظ المعتـــاد فيــه المستعمل في مثله وان تكون الاستعارات والتمثيلات لائقة بما استعيرت له وغير منافرة لمعناه)(٥) .

هل هنالك اشد عسفا وتحكما بالشـــعر والشعراء والفن والفنانين من هذه القوالب الجاهزة والاطر التي يحيطون الشعراء بها ، فبهذه السبعـة العجاف يخلد الشاعر او يموت ، لقـد توج هؤلاء النقاد المحافظون انفسم ملوكا على عـرش الادب ورفعوا هراواتهم بوجه كل من يخالف نصوصهـم وقواعدهم التي لا يأتيها الباطل فهي عندهم خالدة ازلية ومن شذ عنها شذ الى النار . .

فمثلا ، جودة النص عند الآمدي وغيره تأتي بقدر مطابقتها لاقوال العرب القـــدامى فالقبـح ـ عنـده ـ لا يعني قبح الصورة انما يعني ـ كمـا يقول ـ خروج ابي تمام على تقاليد العـــرب في استخدام الاستعارة اذ هـــم يســـتخدمونها (فيمـا يقـارب المشـبه او يدانيـه او يشـبهه في بعض الاحوال او يكون سببا من اسبابه فتكـون اللفظة المستعارة حينئذ لائقة بالشيء الذي استعيرت له وملائمة لمعناه)(٦) .

ونحن كلما تصفحنا كتاب الموازنة بين الطائيين وغيره من كتب النقد القديمة نجد اشباه هذا التحامل والذي هو اقرب للتعصب على ابي تمام منه الـــى نقده فشعره (لا يشبه اشعار المتقدمين ولا علـى على طريقتهم لما فيه من الاستعارات البعيدة والمعاني المولدة) ، او لقد زل (عن النهج المعروف والسنن المألوف)(٧) او عدل في شعره عن مذاهب العرب ، ولعل اغرب واقسى هذه النقدات ما قاله ابن الاعرابي اللغوي المعروف عن شعر ابي تمام حيث قـــال (ان كان هذا شعرا فما قالته العرب باطـــل)(٨) اتدرون لماذا ؟ لانه شعر ابي تمام . فقد كان شديد التعصب عليه وكان يكره أن يروى شعره او يذكر اسمه ، ويروى لنا طه حسين في كتابه (من حديث الشعر والنثر) انه وكل الى ابن الاعرابي ان يؤدب ابنا لبعض كبار الكتاب (فجاء هذا الشاب بارجوزة وانشدها بين يدي ابن الاعرابي فاعجب وطلـــب الى الشاب ان يكتبها فسأله الشاب : أتستجيد هذا الشعر ؟ قال : ما رأيت شعرا كهذا . فقال الشاب انه لابي تمام فقال ابن الاعرابي «خرّق خرّق»(٩).

ثم لماذا لا يريد هؤلاء النقاد الذين يهـذرون بمثل هذا النقد والذين وضعوا لنا هذه القواعـد والقوالب ان يعترفوا بان الشاعر في العصر العباسي هو غيره في العصر الجاهلي والاموي او ما يسمونـه عصر الاستشهاد والا فما فائدة الرقي العقلـــي الذي اصابه الشاعر العباسي في القـرن الثـــالث وما تلاه أن لم يستوعب في شعره حضارة عصره ، ومقومات بيئاته وقديما قيل « الشاعر ابن البيئة » ، سيما وان صناعة الشعر العربي في هذا الطـــور تقدمت وازدهرت واصابها تبدل واسع لان المنابع الاساسية في حياة شعراء العصر امتزجت بهـــا عناصر جديدة من الثقافة والفكر والمجتمع وعـــاش الناس عيشة حضرية مترفة بعيدة عن رمـــال الصحراء وهجيرها وحياتها الجافة القاسيـــة ، فنشأ معظم شعراء العصر في الحليـــة والزينة وانغمسوا في مظاهر الحضارة والترف ، فتغيـرت حياتهم وصناعتهم الفنية تغييرا ابدلها من طرازها القديم بطراز آخر « يعتمـــد على الزخرفـــة والاناقة »(١٠) .

وتغيرت طريقة عيشهم فهي تقوم في كثـير من جوانبها على الترف واللهو والمجون ، فبغـداد ومدن العراق الاخرى تكـاد تكتـظ بحـوانيت الخمور ودور اللهو لكثرة الجواري واتساع سـوق الرقيق ، وهنا تلمع اسماء اشهر المغنيات الشواعر اللواتي كان لهن الاثر الاكبر في حركة الادب وانماء شعر الغناء واغنائه « فعريب » الشاعرة المغنيـة و« دنانير » جارية البرامكة وشاعرتهم والتي كانت احسن الناس ادبا واكثرهم روايـــة للغنـــاء

(٤) مقدمة شرح ديوان الحماسة ـ ج ١ ص ٨ـ١١ .
(٥) الموازنة للآمدي ص ٣٩١ .
(٦) الموازنة للآمدي ص ١٠٧ .
(٧) ديوان الشعر العربي ـ علي احمد سعيد ـ ص ١ .

(٨) اخبار ابي تمام ـ للصولي ص ٢٤٤ .
(٩) انظر الصولي ـ وطه حسين من حديث الشعر والنثر .
(١٠) الفن ومذاهبه في الشعر العربي ـ شوقي ضيف ص ٧٠ .

والشعر »(١١) ومتيّم ، وعنان وغيرهن كثير ، هذا وقد اشتهر اكثر الشعراء بجارية يقف عليها اكثر شعره ، فأبو نؤاس مثلا اشتهر بجنان ، وابو العتاهية اشتهر بعتبة والعباس بن الاحنف بفوز، وكان مسلم بن الوليد يلقب بصريع الفواني .. ولم يكن ولع الشعراء بالغلمان ـ آفة هذا العصر ـ باقل من ولعهم بالجواري فالذي يقرأ الاغاني واليتيمة وغيرهما يخيل اليه ان هذا الولع كان عاما بين الشعراء وغيرهم هذا وان دور اللهو كانت مليئة باجناس مختلفة فيهم ، وما دمنا في ذكر هذه الحياة اللاهية الماجنة فما علينا الا ان نتذكر الاديار ونصيبها في انعاش ذلك ويكفي ان نذكر ان الشعر الذي ترك في وصف الاديرة وحاناتها وقساوستها وغلمانها ليؤلف موضوعا هاما من موضوعات الشعر العربي(١٢) .

ولئن كان ما قدمته محدود الاثر في تحضر الشاعر العباسي وميله الى الترف والزخرفة في حياته الاجتماعية والفنية وابتعاده عن البداوة لوجود ما يماثل هذه الحياة اللاهية في المجتمعات السابقة وبخاصة في الحجاز في العصر الاموي ، فأثر الحياة العقلية او الثقافية واضح التأثير على حياة الشعر والشعراء والذي وسم العصر كله بسمة الحضارة والتقدم ...

واذا آن لنا ان نعرف هذه الثقافات واثرها على المجتمع العباسي وجب علينا حصرها بثلاث فالاولى هي العربية والتي تعتمد على القرآن وما يتصل به من علوم الدين والشعر وما يتصل به من العلوم الادبية كالنحو والصرف وعلوم البلاغة وغيرها من علوم اللغة الاخرى ..

والثانية : هي اليونانية والتي كان لها اثر كبير على العقلية العباسية واثرها واضح لا على الادب ومعظم الفنون وانما يظهر ذلك بجلاء على الحياة الفلسفية والعقلية لان ما وصل الى العرب من اليونان انما اقتصر على الفلسفة ولم يتسرب اليهم شيء من الشعر والتاريخ ، وهذه الفلسفة هي التي صبغت عقلية الشعراء والفنانين باصباغ خاصة « من العمق والدقة وطرافة التقسيم والبعد في التفكير والخيال حتى اصبحنا بازاء صفات عقلية جديدة »(١٣) .

والثقافة الثالثة شرقية وهي الفارسية والهندية وغيرهما من الامم السامية التي كانت منتشرة في العراق يومئذ ولم يكن اثر هذه الثقافات واضحا على الادب وضوح الثقافة اليونانية ، لان ما اخذه العرب عن الفرس لا يعدو حياة الترف واللهو ونظم الحكم وسياسة الادارة ، وربما بعض القصص والحكم ، اما اثرهم في الشعر فضئيل ذلك لانه ليس « للفرس شاعر معروف قبل الاسلام »(١٤) .. وما يقال عن اثر الفارسية يقال عن الهندية اذ ليس للاخيرة تأثير واسع في الادب العربي انما اثرها ينحصر في الطب والرياضيات وعلم الفلك والنجوم ..

ومهما يكن من امر فان الصفات العقلية « لشعراء المدن تغيرت تحت تأثير هذه الثقافات وبخاصة الثقافة اليونانية فلم تعد الصفات العقلية القديمة التي كنا نراها عند زهير وكثير وذي الرمه واضرابهم(١٥) . فقد دخلت في صناعة الشعر صفات عقلية جديدة لعل ذلك يظهر واضحا في شعر بشار وابي نؤاس وابي تمام والمتنبي من ارباب الزخرفة والصناعة الشعرية الذين يوائمون بين اجزاء القصيدة « حتى تأتي في تناسب صدرها وعجزها وانتظام نسيبها بمديحها كالرسالة البليغة والخطبة الموجزة لا ينفصل جزءمنها عن جزء»(١٦).

وكان للمنطق الذي هو جزء من الفلسفة اليونانية اثر كبير على عقلية الشاعر العباسي في في هذا العصر ونرى اثره واضحا في صناعته خاصة في تمتين العلاقة بين اجزاء الشعر حتى نراها واضحة ووثيقة كما نراها واضحة ووثيقة في اجزاء النثر ، واذا كان بعض الباحثين والنقاد يلاحظون ان النثر الفني المرسل ينشأ متأخرا عن الشعر لما فيه من تعليل عقلي يبعده عن البداوة الساذجة الفطرية لانه « لغة العقل والتفكير والمنطق» فان هذا الفارق يقرب من التلاشي والزوال في هذا العصر بسبب هيمنة الفلسفة والمنطق اليوناني وما ادخلاه من صفات عقلية جديدة . حتى اننا نجد كثيرا من الباحثين والنقاد ـ قديمهم وحديثهم ـ يغالي غلوا كبيرا في تأثير هذه الثقافات وبخاصة اليونانية منها على الحياة عامة والعقلية خاصة . حتى ان المسيو مرسيه يرى ان الزخرف الفنيوصل الى العرب من الفرس ، وقد شايعه في هذا الراي من المعاصرين الدكتور طه حسين ثم ابدل رايه

(١١) المصدر السابق ص ٧١ .
(١٢) الديار النصرانية في الاسلام ـ حبيب زيات ـ ص ٢٢ .
(١٣) الفن ومذاهبه في الشعر العربي ـ شوقي ضيف ص ٨٧

(١٤) البيان والتبيين ـ الجاحظ ج ١٦/٣ .
(١٥) الفن ومذاهبه في الشعر العربي ص ٩٠ .
(١٦) زهر الآداب للحصري ـ م ٣ ص ١٧ .

بعدئذ فعزا هذا التأثير الى اليونان وكانت الحجة التي اعتمدها في ذلك « ان المولعين بالزخرف اكثرهم من غير العرب من الفرس المستعربين ثم ان طه حسين يقول « ان البلاغة العربية اخذت حرفيا عن البلاغة اليونانية حتى الشواهد والصور والتعابير »(١٧) .

ومهما يكن في مثل هذه الآراء من مبالغة ومغالاة فاني لا انكر ان العرب تأثروا في حياتهم العقلية والادبية بالفرس واليونان وكان امرا مفروغا منه ان تدخل اللغة والعقول عناصر جديدة بسبب المعاشرة والاطلاع على آداب الاخرين والاغتراب والسفر في مختلف الاقطار والامصار .

على هذا الشكل تبدلت حياة الشاعر العربي في العصر العباسي واصيبت بما اصيبت به الحياة العامة من الزخرفة والتجميل والتأنق . فتوفر المال والغنى لدى الشعراء وبذخهم في العيش بانماط جديدة من الزينة والحلية الى تأنق في الحياة والمظهر والتصاق بالفلسفة الاجنبية والمنطق كل ذلك جعل حياة الشعراء الفنية عرضة للصناعة والزخرفة وهي حال طبيعية توجد في الصنائع كلما وجدت الحضارة وما يصحبها من ترف وتصنيع يقول ابن خلدون في مقدمته « وعلى مقدار عمران البلدان تكون جودة الصنائع للتأنق فيها حينئذ ، واستجادة ما يطلب منها ، بحيث تتوفر دواعي الترف والثروة »(١٨) .

هذا وقد « أهّل ما شاع من تصنيع وزخرف في الحياة الاجتماعية اثناء العصر العباسي لقيام هذا المذهب الحديث في الشعر العربي ـ مذهب التصنيع ـ »(١٩) . وربما اعتبر هذا المذهب مقياسا لحذق الشاعر ومهارته وجودة فنه ، ولو انه لم ينشأ هكذا فجأة بل اجتاز سلالم كثيرة في عملية نشأته وارتقائه ، . .

فمن البديهيات المسلم بها ان قول الشعر ليس عملا يسيرا بل يمر النظم خلال تجربة معقدة وعامل شاق غاية في التعقيد ، هو صناعة تجتمع لها في كل لغة طائفة من المصطلحات والتقاليد ، ومعروف ان لفظ شاعر عند اليونان القدامى تعني (الصانع) وهي في لغتنا قريبة الى المعنى اليوناني فهي تعني (العالم) والشعر(٢٠) معناه العلم ، وقد ادخله قسم من القدامى في باب الصناعة حيث يروى لنا الجاحظ عن عمر بن الخطاب قال « خير صناعات العرب ابيات يقدمها الرجل بين يدي حاجته(٢١) .

وكان قدماء العرب يحسون بان الشعر ضرب من الصناعات فقد جعلوه « كبرود العصب وكالحلل والمعاطف والديباج والوشي واشباه ذلك فيه الملون وغير الملون »(٢٢) .

من هذا يظهر ان نظرتهم الى الشعر بانه عمل معقد يقرب من الصناعة قديمة قدم الشعر نفسه وكان ظهورها في الشعر الجاهلي بعد استوائه ونضجه ـ حسب معارفنا ـ عند زهير بن ابي سلمى . فقد اخذ الشاعر يعقد في صناعته ويقيد نفسه ببعض القيود خلا الوزن والقافية كالالفاظ والمعاني والموضوعات وما المعلقات او المطولات السبع القديمة ألا دلالة على ان صناعة الشعر استوى لها حينذاك غير قليل من القيود والتقاليد ويمكننا القول ان الصنعة كانت ظاهرة عامة في الشعر الجاهلي ولكنها ظاهرة بارزة في شعر صاحب الحوليات وتلميذ مدرسة اوس بن حجر ـ فقد كان زهير يأخذ شعره بالتنقيح والتثقيف والصقل يفحصه ويمتحنه ويجرب كل قطعة من قطعة ، وقد لا اغالي اذا قلت انه تزعم المدرسة بعد استاذه وخرج منها تلامذة يؤمنون بصناعته الشعرية قسم منهم من أهل بيته وهم ابناه كعب وبجير وابنته ، ومن غير بيت اهله امثال الحطيئة المخضرم وكثير وذي الرمة من الاسلاميين ، ومن ابرز صفات هذه المدرسة كما هو مشهور اعتمادها على الاناة والروية ومقاومة الطبع والاندفاع في قول الشعر مع السجية ،، فكثر عندها المجاز والاستعارة والتشبيه واتكأت في وصفها على التصوير المادي وان يأخذ الشاعر نفسه بالتجويد والتصفية والتنقيح والتأليف »(٢٣) .

واذا تركنا زهيرا والعصر الجاهلي الى صدر الاسلام والعصر الاموي وجدنا مظاهر الصناعة والتكلف التي قابلتنا في العصر الجاهلي تنمو مع الحياة العربية غير ان هذا النمو لم يؤهل بظهور مذاهب جديدة في الشعر العربي ، فظلت الصورة القديمة مع بعض التعديلات والتغييرات

---

(١٧) النثر الفني في القرن الرابع ـ زكي مبارك ج ١ ص ٤٤ . ونقد النثر الفني ـ طه حسين ـ ص ١٤ .
(١٨) مقدمة ابن خلدون ص ٢٨١ .
(١٩) الفن ومذاهبه في الشعر العربي ص ٩٧ .
(٢٠) تراجع مادة « شعر » في لسان العرب .

(٢١) البيان والتبيين ص ٨٦ .
(٢٢) البيان والتبيين ص ١٥٨ .
(٢٣) يراجع كتاب الادب الجاهلي ـ طه حسين ـ مدرسة اوس بن حجر .

التي جعلت من بعض صناع الشعر يبالغون في الاهتمام بحرفتهم ويوفرون لها كل ما يمكن من تجويد وتحبير يقول ذو الرمة .

وشعر قد ارقت له طريف
اجنبه المساند والمحالا

وربما كان كثير خير تلميذ لمدرسة زهير فقد كان يصور لنا نمو مذهب الصنعة اذ نراه يضيق على نفسه المرات التي يسلكها الى شعره كما صنع في قصيدته :

خليليَّ هذا رسم عزة فاعقلا
قلوصيكما ثم ابكيا حيث حلت

فقد التزم اللام المشددة في القصيدة كلها وبذلك كان من اوائل من وضعوا اسس الطريقة التي طبقها ابو العلاء المعري في لزومياته فيما بعد ..

ونحن اذ نتعرض لصناعة كثير الشعرية لا يعني هذا ان العصر كان عقيما لم ينجب غيره بل هناك كثيرون غيره فالنقاد والباحثون يروون لنا على سبيل المثال عن الفرزدق انه كان ينحت من صخر وعن جرير الذي يغرف من بحر ، ولو كنا بصدد دراسة تفصيلية عن اصحاب هذه الصنعة في كل عصر لاطلنا في تعدادهم ولكننا نريد ان نعرض تطور الشعر وصناعته منذ اول شيء وصلنا منه وحتى عصر ابي تمام .

لذا تراني اخلف ورائي العصر الاموي ولا اجرا على القول بان مذهبا في التصنيع قد كملت ابعاده فيه وانما اقول ان الخط البياني الذي رسمناه لتطور الشعر ظل مرتفعا في هذا العصر ولكنه يبقى مرتبط الجذور مع ارومة العصر الجاهلي ..

وما ان يحل عصر النهضة عصر الحضارة العربية الاسلامية ونضجها ، عصر المعرفة المتنوعة والثقافات المختلفة حتى يصبح الشعر فنا اي ان الشاعر لم يعد معبرا وحسب بل يعرف كيف يعبر ولم يعد الشاعر يقبل كل ما يناجيه به طبعه ...

« سئل بشار بن برد مرة بم فقت اهل عمرك وسبقت ابناء عصرك في حسن معاني الشعر وتهذيب الفاظه ؟ فقال لاني لم اقبل كل ما توروه علي قريحتي ويناجيني به طبعي ويبعثه فكري ، ونظرت الى مغارس الفطن ومعادن الحقائق ولطائف التشبيهات ، فسرت اليها بفهم جيد وغريزة قوية ، كشفت عن حقائقها واحترزت عن متكلفها »(٢٤) . ماذا يعني هذا ؟ يعني ان بشارا اخذ يتشكك في ازلية وثبات مفهوم الطريقة الشعرية القديم المتوارث ويزعزع اركانه ، ويعني انه فتح آفاقا جديدة للشعر العربي وانار الدرب لمن جاء بعده من المجددين .

لذا نرى ان بعض النقاد يفطن الى اهمية بشار وخطره فيجعله « قائد المحدثين » وراس طبقه الشعراء المولدين ..

ولئن التفت هؤلاء النقاد الى مكانته وشاعريته فانهم — فيما احسب — لم يثيروا حول طريقته خصومة ونزاعا ربما لانهم لم يلتفتوا الى ما جاء به من صناعة وبديع وتوليد واغراب في التصوير اي التشبيهات التي لم تكن محببة ومألوفة لدى الاقدمين وربما لان تجديده لم يكن بيّناً طاغيا على طريقته في الشعر طغيان فحشه ومجونه وتبذله ،

ومهما يكن من امر فهو عندي اول من خط الدرب ووضع اللبنة الاولى في الاساس الجديد ، اساس الصنعة والبديع واول من ضرب بمعوله القديم ضربة موجعة نهد ركنا من اركانه والتي بدت اليوم متداعية سرعان ما انهارت كلها او معظمها بظهور ابي نواس ومسلم بن الوليد وابي تمام والبحتري ..

ويحدثنا الجاحظ عن بشار ، وهو في معرض حديثه عن وسائل التصنيع ، يذكر البديع ويشيد باصحابه من الشعراء امثال ابن هرمة والعتابي والراعي ، فيكبر مكانته في هذا المجال ويقدمه عليهم « ولم يكن في المولدين اصوب بديعا من بشار وابن هرمة »(٢٥) .

وكان راس الصناعيين واول المتفننين الذين يقصدون البديع قصدا ويطلبونه طلبا حتى فضله الاصمعي — وهو من غلاة المتعصبين للقديم — على مروان بن ابي حفصة ، ويشير الى استعماله للجديد واكثاره من الصنعة البديعية « لان مروان سلك طريقا كثر من يسلكه فلم يلحق بمن تقدمه وشركه فيه من كان في عصره وبشار سلك طريقا لم يسلك واحسن فيه وتفرد به وهو اكثر تصرفا ، وفنون شعره اغزر وأوسع بديعا ومروان لم يتجاوز مذهب الاوائل » .

ظهرت اذن مدرسة بيانية جديدة شيخها بشار ومن رجالها ابن هرمة والعتابي ومنصور

(٢٤) العمدة لابن رشيق — ج ٢ ص ٢٣٩ .
(٢٥) البيان والتبيين — للجاحظ — ج ١ ص ٥٥ .

النمري ، وربما كان اثر التجديد فيها ضئيلا ذلك لان زعيمها « بشار » حلقة وصل بين عصرين، عصر ينزع الى الحفاظ على التراث والتقاليد وعصر تتصارع فيه شتى انواع الثقافات والعلوم المنقولة والموضوعة ، والتي تدعو كلها الى تجديد القيم والثورة على كل بال وقديم ، ولكن الصيحة التي اطلقتها هذه المدرسة البديعية صار لها صدى عميق ظل يردده الزمن حتى مس برفق اذن ابي نواس ، فتلقفه واخذه بالدربة والمران حتى غدا زعيما للمجددين دون منازع لانه كان نظير بشار مدفوعا لذلك بحكم ما اجتمع له من العوامل الخارجية والذاتية ، فهو يؤمن — عن وعي وادراك — ان الشعر يجب ان يكون مظهرا للحياة وصورة للمجتمع ، وان على الشعراء ان يعيشوا في الحاضر لا في الماضي ، في الواقع لا في الذكريات وان يصوروا ما هم فيه لا ما يمدهم به الخيال فلا هند ولا سلمى ولا نجد ولا الاراك ولا تلك الاسماء والمواقع التي تواضع عليها الجاهليون والاسلاميون:

لا تبك ليلى ، ولا تطرب الى هند

واشرب على الورد من حمراء كالورد

وهنا مال ابو نواس الى اوضح الاشياء وابينها في حياته الحضرية فاستمد منها ديباجته الشعرية، الخمرة ، ومجالس الشرب ، والندامى . فخلق بذلك ديباجة حضرية لا تمت بادنى صلة للصحراء او البادية ، فهي لا تحن الى حبيب موهوم ولا تبكي على طلل مزعوم ..

دع عنك لومي فان اللوم اغراء

وداوني بالتي كانت هي الداء

او قوله :

ودار ندامى عطلوها وادلجوا

بها اثر منهم جديد ودارس

فثار ابو نواس — اذن — على الطريقة القديمة طريقة الوقوف على الطلول وقطع المفاوز وتجشم الاهوال توصلا الى مدح المقصود ، فحياته قد تغير وجهها ، لان العرب هجروا باديتهم وتحضروا ، فالعودة الى البادية ورمالها واطلالها والبكاء عليها ضلال ما بعده ضلال .. فتهكم مر التهكم على اولئك الذين يقلدون القدامى في ديباجتهم الشعرية فيقول :

عاج الشقي على رسم يسائله

وعجت اسأل عن خمارة البلد

وقوله :

صفة الطلول بلاغة القدم

فاجعل صفاتك لابنة الكرم

ولما سجنه الخليفة على اشتهاره بالخمر ، واخذ عليه ان يذكرها في شعره قال :

اعر شعرك الاطلال والمنزل القفرا

فقد طالما ازرى به نعتك الخمرا

دعاني الى نعت الطلول مسلط

تضيق ذراعي ان ارد له امرا!

فسمعا امير المؤمنين وطاعة

وان كنت قد جشمتني مركباً وعرا

فجاهر بان وصفه الاطلال والقفر انما هو من خشية الخليفة والا فهو عنده فراغ وجهل ..

هذا بالاضافة الى انه كان ينكر على الشعراء تحدثهم عن اشياء لم يألفوها ولم يروها فكيف يصح للشاعر ان يتبع طريقة غيره في وصف ما رآه ليصفه بدوره وهو لم يره :

تصف الطلول على السماع بها

افذو العيان كانت في الفهم ؟

واذا وصفت الشيء متبعا

لم تخل من زلل ومن فهم

ونحن هنا لا نريد ان نقرّ لابي نواس ان الشعر حتى يكون صادقا ينبغي أن يمر عبر التجربة الشعورية الذاتية المباشرة ، اي انك لا تجيد وصف الشوق حتى تكابده ووصف الخمرة الا اذا شربتها ، وبالتالي لا تجيد الوقوف على الاطلال والبكاء عليها الا اذا رأيتها ومررت بها ، أبو نؤاس هنا يبدو ضيق الافق على خلاف ما عرفناه موهوبا نافذ البصيرة . لانه ينكر على الشاعر موهبته وقابلياته على الخلق والتصوير والابداع ، لان الشاعر يعيش في عالم واسع رحيب ينتقل باحساساته ومشاعره خلاله الى أي موضوع والا وجب على الشاعر ان يعيش ما لا حد له من التجارب التي لا تتسع لها الحياة ، فدعوة ابي نواس — اذن — من الناحية الفنية لم تكن ضرورة حتمية ولكننا نتفق واياه على ان الشعر مرآة للحياة وصورة منعكسة عنها وبهذا فهو يدعو الى التجديد لا من ناحية الصياغة والسبك بل ومن ناحية المعاني ايضا،فلقد ابتكر لنا معاني وصورا يعد فيها فارس حلبة ، فوصف لنا الخمرة وصفا كاد يحببها الى نفوس الزهاد وجود القول في الغزل الغلماني حتى طغى على الغزل الطبيعي وجعله بابا مستقلا وغرضا

قائما بنفسه فسن بدعة شعرية لم يخلص الشعراء منها الى اليوم .

ولئن نجح ابو نواس في ثورته على القديم بتسليطه الضوء على الديباجة الطللية القديمة وشكك الناس بازليتها وخلودها ، ولئن نجح في ابتكار وتوليد المعاني الجديدة في اغراضه الماجنة ، فاننا نراه يزوغ عن هذه الطريقة وهو في حضرة خليفة او امير فنجده يسلك مسلك القدامى واهل الجد ، يقرع الآذان بالتعبير الفني واللفظ المهذب الرصين وربما استهل شعره على طريقة الجاهليين ، لانه يعلم ان الرشيد - مثلا - سوف ينفر منه ان احس خروجا على التقاليد الموروثة ويعلم ان سلوكه هذا قد يدخله السجن، لذا نراه يشتمل بشملة الاعراب حين يمدحه ترضية له وضمانا لنواله :

حيّ الديار اذا الزمان زمان
واذا الشباك لنا حرى ومعان
يا حبذا سفوان من متربع
ولربما جمع الهوى سفوان

اما مع خلانه وانداده ومريديه فهو يعود الى سيرته الاولى فلا تزمت ولا وقار يبدأ القول بالخمرة وبذم الاطلال يتعهر ويفحش ما طاب له ذلك :

هذه احدى مدائحه للفضل « بن الربيع » وزير الرشيد :

يا ربع شغلك اني عنك في شغل
لا ناقتي فيك لو تدري ولا جملي
عليّ عين واذن من مذكرة
موصولة بهوى اللوطي والغزل
كلاهما نحوها سام بهمته
على اختلافهما في موضع العمل
يا فضل غاية خلق الله كلهم
اذا ضربنا بجود غاية المثل

وعلى الرغم من ان ابا نواس كان ثائرا على القديم ومجددا لطريقة النظم - مبنى ومعنى، شكلا ومضمونا - فانه ظل بعيدا عن اضواء النقاد القدامى فلم تثر طريقته خصومة ونزاعا ولم يحتدم حولها النقاش احتدامه مع مذهب ابي ابي تمام من بعده ويرجع ذلك عندي الى جملة عوامل مجتمعة فيها ان تجديده لم يكن بعيد المدى « فهو في ذلك شخصية ذات وجهين » فكان نصيبه الاهمال او ربما بسبب كون النقد لا زال بدائيا لم توضع له اصول ولم تؤلف حوله الكتب

وربما - ثالثا - لانه كان يجيد اللغة العربية ويحذق النظم بها فجاء شعره عربيا اصيلا لم يخرج فيه - برأيهم - عن عمود الشعر ولعل في هذه العوامل ما يساعد على تفسير هذه الظاهرة ..

واذا ظلت طريقة ابي نواس غير متكاملة ولم تتخذ شكل مذهب مستقل يثير الجدل والخصومة الا انه وبشار كانا شرارات اضاءت الطريق لاصحاب الصنعة والبديع امثال مسلم ابن الوليد وتلميذه ابي تمام .

لقد غير بشار وابو نواس كثيرا من معاني وافكار الشعر حتى قال ابن رشيق في عمدته « انهم اتوا بمعان ما مرت قط بخاطر جاهلي ولا ولا مخضرم ولا اسلامي »(٢٦) . وابو نواس عرفنا عنه سابقا انه جدد كثيرا من معاني الخمرة وما اليها حتى قالوا « ما زالت المعاني مكنوزة في الارض حتى جاء ابو نواس فاستخرجها او كانت المعاني مدفونة حتى اثارها ابو نواس »(٢٧) ... بينما نجد ان مسلم بن الوليد لم يوجه عنايته للمعاني بل وجهها نحو الصنعة « فلا نجد عنده تجديدا في المعاني ولا ابتكارا في الموضوعات نظرافته كلها تقف عند التصنيع وما يأتي به من زخرف انيق ووشي بديع »(٢٨) .

هذا وان الباحثين والنقاد القدامى في اضطراب بشأن صناعة ابي الوليد صريع الغواني فمنهم من يجعله خالقا محدثا لهذا الفن ولم يسبقه اليه احد ويذهب فريق اخر الى انه تتبع هذا الفن فجمعه فكان له فضل الجمع والتأليف بينما يرى ثالث انه اول من تكلف البديع وجعله صناعة ثقيلة ، فصاحب معاهد التنصيص يزعم انه « اول من قال الشعر المعروف بالبديع وهو الذي لقب هذا الجنس بـ (البديع) و (اللطيف) وتبعه فيه جماعة اشهرهم ابو تمام الطائي »(٢٩) . بينما الآمدي ينفي عنه هذا السبق في استعمال البديع ، كل ما في الامر عنده،

انه اطلع على هذه الانواع « الاستعارة والطباق والتجنيس في القرآن واشعار المتقدمين فتتبعها واكثر النظم فيها واعتدها ووشح شعره بها ووضعها في موضعها ثم لم يسلم مع ذلك من

---

(٢٦) العمدة - ابن رشيق - ج ٢/ص٢٢٦ .
(٢٧) اخبار ابي نواس - ص ٦٤ .
(٢٨) الفن ومذاهبه في الشعر العربي ص ١٠٣ .
(٢٩) معاهد التنصيص ج ٢٠/١ .

الطعن حتى قيل انه اول من افسد الشعر »(٣٠) اما ابن رشيق في العمدة فيقول « انه أول من تكلف البديع من المولدين واخذ نفسه بالصنعة واكثر منها ولم يكن في الاشعار المحدثة قبل مسلم (صريع الغواني) الا النبذ اليسيرة وهو زهير المولدين كان يبطيء في صنعته ويجيدها»(٣١). اما ابن المعتز في كتاب البديع فيذهب الى ان مسلم بن الوليد كان اول من وسع البديع لان بشار بن برد اول من جاء به ، فحشا مسلم به شعره .

واياً كان راي النقاد والباحثين القدامى في الصناعة البديعية في شعر مسلم بن الوليد فانهم مجمعون على انه اول المحدثين اغرق شعره في هذه الصناعة واتخذ من انواع البديع مذهباً وطريقة له فزخرف شعره ووشاه بضروب من الجناس والطباق والاستعارة والمشاكلة(٣٢) ». وعمم تلك المحسنات على معظم قصائده فعد بذلك زعيم التصنيع والذي عمت موجته من بعده فاصبح زي العصر وسمته البارزة ، تقاس به مهارة الشعراء ودرجة حذقهم وبراعتهم . ولعل خير دليل على ما نذهب اليه هو ما يحدثنا به الرواة من ان مسلم بن الوليد لم يسمح لتلميذه دعبل الخزاعي ان يخرج للناس بشعره وينشره فيهم الا بعد ان سمع منه القصيدة التي يقول فيها :

لا تعجبي يا سلم من رجل
ضحك المشيب برأسه فبكى

وفي البيت من المحسنات البديعية ما يرضي ذوق مسلم ...

لقد فشت ــ اذن ــ وذاعت رغبة شاملة بين الشعراء في التجديد ، وصار كل شاعر حريصا على ان يدخل ما حصل عليه من ثقافات جديدة وعلوم مترجمة حديثة على شعره فاصطبغ الشعر بالعقليات الفلسفية وبخاصة اليونانية فظهرت الصنعة الشعرية واضحة جلية واخذ الشعراء يتسابقون الى تفخيم الاسلوب وتنميقه وتلوينه بشتى ضروب المحسنات اللفظية منها والمعنوية ، فبعد ان كان الشاعر القديم يأتي بالشعر عن انقياد فطري لا يلجأ الى المحسنات الا عفوا ، غدا الشاعر هنا يجانس ويطابق ويغوص على المعاني الغريبة يولد فيها فيكثر من الاغراب والابتكار ، وهو في ذلك كله يعي كل كلمة يضعها في قصيدته ويعرف كيف ينظم ابياتها ويعلم بطرق البيان التي ينبغي عليه انتهاجها لتجويد الفاظه ومعانيه ، وكان هذا داب كل شاعر صغيرا كان ام كبيرا ..

ولعل اهم شاعر يمثل مذهب التصنيع في هذا العصر هو ابو تمام ، لانه انتهى عنده الى الغاية التي كان الشعراء العباسيون يرنون اليها لما جاء فيه من زخرف وتنميق وتوشية .

نشأ ابو تمام في خضم الثورة على القديم وسط بيئة حضرية تزخر بالوان شتى من المعارف والعلوم والثقافات الاجنبية والتي جئنا على ابرز خصائصها فيما فات من بحثنا ، نشأ مغمورا فالرواة مختلفون في اصله فمنهم من يذهب الى انه من طيء صليبة وأن نسبته ليست نسبة ولاء او ادعاء ويقدم هذا الفريق حججه وبراهينه(٣٣) . بينما ينكر الآمدي هذا الزعم فيقول ان نسبته الى طيء لفقت له تلفيقا ويؤيد هذا الراي من المعاصرين طه حسين وعمر فروخ .

وكما اختلف المؤرخون في نسبه اختلفوا في تعيين سنة ولادته ووفاته وذهب قسم منهم الى انه نصراني يستدلون على ذلك من ان (اوس) محرفة من (تدوس) أو (تيودوسيوس) ، ولكنهم مجمعون على انه نشأ من عائلة فقيرة كان عميدها يشتغل عطارا او خمارا بينما اشتغل هو حائكا في دمشق انتقل بعدها الى مصر فاخذ يسقي الناس في جامع مصر ويستقي هو ما تيسر له من علوم عصره ، وهنا ظهرت مواهبه الفذة التي لم تتيسر لشاعر من معاصريه ، فذكاؤه الحاد النادر وحافظته القوية وسرعة بديهته صفات اسهب في وصفها الرواة والمؤرخون فالكندي الفيلسوف يسمعه ينشد بعض قصائده فيقول « هذا الفتى يموت قريبا لان ذكاءه ينحت عمره كما يأكل السيف الصقيل غمده»(٣٤) . وفي رواية اخرى انه قال « هذا الفتى يموت شابا ، فقيل له ومن اين حكمت عليه بذلك ، فقال رأيت من الحدة والذكاء والفطنة مع لطافة الحس وجودة الخاطر ما علمت ان النفس الروحانية تأكل

(٣٠) الموازنة للآمدي ــ ص ٨ .
(٣١) العمدة ج ١ ص ١١٠ .
(٣٢) المشاكلة هي ذكر الشيء بلفظ غيره لوقوعه في صحبته كقول احدهم :
قالوا اقترح شيئا نجد لك طبخه
قلت اطبخوا لي جبة وقميصا
فعبروا عن الخياطة بالطبخ لوقوعها في صحبته .

(٣٣) يذهب الصولي والاصفهاني هذا المذهب من الاقدمين ويشايعهم البهبيتي من المعاصرين .
(٣٤) هبة الايام فيما يتعلق بابي تمام ص ٣٦ .

جسده كما يأكل السيف غمده »(٣٥) . وهناك أسطورة تزعم ان الدم ظهر في عينيه من شدة التفكير فتنبأ له الناس بالموت المبكر . .

ويروون لنا قصته مع الفيلسوف يعقوب الكندي حينما مدح احمد بن المعتصم بسينيته المشهورة :

اقدام عمر في سماحة حاتم
في حلم احنف في ذكاء اياس

فقال له الكندي (الامير فوق من ذكرت) :
فانشد ابو تمام على الفور :

لا تنكروا ضربي له من دونه
مثلا شرودا في الندى والباس
فالله قد ضرب الاقل لنوره
مثلا من المشكاة والنبراس،

ولما اتم القصيدة واخذت منه لم يجدوا فيها البيتين دلالة على انه ارتجلها بعد اعتراض الكندي .

ويحدثوننا عن حافظته القوية بانه كان يحفظ اربعة عشر الف ارجوزةللعرب غير المقاطيع والقصائد وهو في حفظه هذا كان كثير النظر والتدقيق في الشعر ميالا الى الاختيار منه — مما جعل كثيرا من النقاد يتهمونه بالسرقة — فلم يكن يحفظ الشعر ويكتفي بالرواية وانما كان يعاشر الشعراء معاشرة متصلة يقرؤهم ويطيل النظر فيهم ويدل على قراءته لهم هذا الاختيار الذي كان يختاره من كتب يذيعها بين الناس » .

ثم هو مستوعب للقرآن يدلشعره على انهمن حفاظه لانه كان مدمنا مدارسته :

« ابهذا العزيز » قد مسنا الضر
جميعا واهلنا اشتات
ولنا في الرجال (شيخ كبير)
ولدينا (بضاعة مزجاة)
قل طلابها فاضحت خسارا
فتجاراتنا بها ترهات
فاحتسباجرنا (واوف لنا الكيل)
وصدق فاننا اموات

ثم ثقافةواسعة تصقلذكاءه وبديهته فهو — عند الرواة — عالم في كل فن وفي كل علم ، في الفلسفة والتاريخ العربي والاسلامي وفي علم الكلام وعلم النحو حتى انهم لم يأخذوا عليه خطأ في النحو لالمامه في قواعده المعروفة والغريبة ، وهو عند صاحب الموازنة « عالم يعجب شعره اصحاب الفلسفة والمعاني » ثم هو أضافة لذلك كان مثقفا ثقافة فنية واسعة ذا ذوق لا يضاهيه فيه احد من معاصريه مستبحرا في الرواية كما تشهد بذلك مؤلفاته وآثاره الكثيرة التي خلفها خاصة « ديوان الحماسة » الذي اختاره من الشعر القديم والمعاصر .

من هذا الاستعراض المختصر يتضح انحبيب بن اوس الطائي كان قد استوعب الوان الثقافات المختلفة التي عرفها عصره ولم يقف عند لون معين بل تناول الالوان المختلفة فلسفية كانت أم علمية ام ادبية ، ولقد تناهى اليه الشعر وهو مثقل بضروب من الصناعة والزخرفة والتي كان يتباهى معاصروه بحذقهم لها واسرافهم في استعمالها في شعرهم ، وتحكمهم مر التهكم على كل قديم وبال ، فكيف نريد من شاعر تميز بصفات نادرة وعاش في بيئة نيرة حضرية مثقفة وسط تيار جارف من التجديد ان يقلد غيره ويؤمن بالطرق الجاهزة في النظم بعد كل ما اصابه من رقي عقلي وفني ، نريد منه ان يؤمن بقواعد جعلوها سبعة وقالوا انها عمود الشعر العربي ،

كيف نريد من شاعر هذه صفاته وهو المداحة المتكسب بشعره أن يمدح المأمونوالمعتصم والوزراء والكتاب بمثل المعاني التي جاء بها شعراء العصور السابقة ومدحوا بها الملوك والامراء ، ان ما قاله زهير في مدحه لهرم بن سنان والنابغة فيمدحه للملوك المناذرة والغساسنة وما جاء به الثالوث الاموي في مدحهم لبني امية لم يعد يستسيغه الخليفة العباسي الذي اطلع على الفلسفة اليونانية والمنطق اليوناني .

ثم ان الصفات التي تداولها الاقدمون مثل « كثير الرماد » و « جبان الكلب » و « مهزول الفصيل » لم تعد كتابات مستساغة عن الكرم في المجتمع المدني المتحضر ولا تشبيه الخنساء لاخيها صخر « بانه علم في راسه نار » عاد شيئا موفقا ومقبولا في هذا العصر لان الناس لا يعيشون في صحراء يتيهون فيمجاهلها حتى يحسوا برغبة لوجود هذا الجبل المضيء ليهتدوا به .

حتى ابو تمام الذي ظن انه قال شيئا وهو يمدح الامير احمد بن المعتصم لم يوفق في نظر الفيلسوف يعقوب الكندي والذي درس كتب ارسطو وافلاطون فوجد بونا شاسعا بين قول ابي

(٣٥) هبة الايام فيما يتعلق بابي تمام ص ٤٠ .

تمام ومقتضيات وخصائص العصر فقال معترضا وهل زدت على ان شبهت الامير باجلاف الاعرب اذن ، فلابد ان يلتمس لغة غير التي كانت تقال من قبل ومثلا غير تلك التي عرفت فيما مضى ... واذا كان هذا البيت يلاقي رضى وقبولا حسنا من نفس عبدالملك بن مروان او اشباهه من خلفاء الامويين فهو اليوم يلاقي اعراضا من خلفاء الدولة العباسية . لذا اخذ الشعراء اذ ذاك يلتمسون رضا الذوق العام باساليب شتى فمالوا نحو المبالغة والغلو ، ونحو التشخيص والتسجيم والاغراب في التشبيهات وليس لهم فضل الابداع والاختراع بل انهم وجدوها مبثوثةفي شعرسابقيهم فجمعوها وولدوا منها معاني جديدة ارضاء لممدوحيهم ، اذ لم يترك الشعراء السابقون معنى لم يقولوه ، وما قالوه لم يعد مستساغا في راي ممدوحيهم ، فنضبت المعاني وجف ماؤها فعليهم ان يبتكروا ويخترعوا ...

لقد حافظ الشعراء المجددون — وابو تمام منهم — على تراثهم الشعري وجوهره وظلوا متمسكين بجزء كبير من اصوله وخصائصه وقواعده ، ولكنهم رفضوا ان يعيشوا في معاني غيرهم وان يجتروها فهي عندهم معان سهلة معروفة تتنافى والبيئة الجديدة وتعقيدها ثم هم ليسوا مجبرين على التحدث عن اشياء لم يعرفوها ولم يروها .. فهم شأن كل مبدع في التاريخ رفضوا ان يكرروا الشعر الذي سبقهم ..

رفض ابو تمام الاصول التقليدية الموروثة في الشعر ولكنه ظل محافظا على الروح الاصيلة للشعر العربي لان الشعر عند ابي تمام حركة متطورة وفن متطلع دائما الى امام — كأي كائن حي — وعلى الشاعر ان يكوّن له طريقة ومذهبا في النظم والتاليف ويرفض الوصفات الجاهزة والطرق الموروثة لانه لا يؤمن بان هناك طريقة ازلية ونهائية خالدة في الشعر . فلماذا يعتبر هذا خروجا على عمود الشعر وان ابا تمام خارج عليه ؟! الانه بدل ديباجة بديباجة اخرى ؟ ام لانه نقل شعر نجد والحجاز الى شواطيء دجلة وقصور بغداد ؟ ، الانه غالى في المعاني وكان العرب يقتصدون وأبعد في الاستعارة وكان العرب يقربونها لمفهومهم وادراكهم ، وزخرف في الصناعة وكان العرب لا يزخرفون ؟ فاذا كان هذا خروجا فعمود الشعر باطل ..

ماذا سيكون موقف اصحاب الاصولية والعمود اذن من المولدين — وابي تمام منهم — لو انهم استبدلوا أصول الشعر القديم — طريقة ومعنىواغراضا — باصول غيرها ؟، وماذا سيقولون عنهم لو انهم انصرفوا مثلا عن الديباجة جملة — بدوية كانت ام حضرية — على عدم اهميتها عندي فهي لا تشكل جزء جوهريا او اصيلا في النظم بدليل عدم استعمالها للرثاء مع انه من اهم أغراض الشعر العربي .

لا ادري ماذا سيكون رايهم في ذلك كله والمحدثون لم يتجراوا على فعله ، كل الذي عملوه هو انهم ارادوا ان يجعلوا الشعر صورة للعصر فجددوا فيه ،، ثم ان اللغويين انصار القدماء والشعراء الذين يحتذون القدماء لم يحاسبوهم على انهم وفقوا او اخفقوا ، ولم يجادلوهم في كيف يكون الشعر صورة للعصر ولم يناقشوهم في اصل من اصول الفن الشعري ،، فيم يتلخص طعن القدماء على المحدثين ؟ في امور ترجع الى الصياغة والى المناحي القديمة التي اخل بها المحدثون ،، وفيم يتخلص طعن المحدثين على القدماء ؟ في ان الشعر يجب ان يصور الحياة التي يحياها الشعراء وان طرق القدماء ومناحيهم لا تنهض الان بهذا التصوير ..

من هم خصومه ؟ وماذا يريد منه هؤلاء المتعصبون ؟.

لم يعرف ادبنا العربي شاعرا أثار جدلا وخصومة تصدر لها ادباء ونقاد لهم وزنهم ومكانتهم ، وحبروا كتبا عديدة ، اغنت مكتبتنا العربية ، كأبي تمام ، فلقد عرفنا ان الرواة والباحثين يفضلون امرا القيس على سائر شعراء الجاهليين وزهير يرفعونه على النابغة او يجعلون بشارا راس طبقة المحدثين وابا نواس يفضلونه على مسلم ويفضلون الفرزدق على جرير ، كل ذلك باحكام عابرة ساذجة ناقصة قد تستهويك فتصدقها او لا ترضيك فتهملها او تمر بها مرا سريعا غير آبه لها ،، ولكن الامر مع ابي تمام مختلف كثيرا ، لانك تقرأ صراعا وخصومة لا يمكنك ان تقف امامها وانت مشدود اليدين خاصة والمناهضة قائمة على تفضيل شاعر على آخر فربما كان ذلك بداية الكتابة بالادب المقارن .

وقد تثير هذه الخصومة وهذا الصراع استغرابك وربما دفعك ذلك الى ان تهتدي الى سر تلك الحملة فاحيلك اولا الى رواية ابي الفرج في الاغاني التي يقول فيها « ما كان احد من الشعراء يقدر ان يأخذ درهما بالشعر في حياة ابي تمام فلما

مات اقتسم الناس ما كان يأخذه »(٣٦) . ولم يكن عدد هؤلاء قليلا فابن رشيق في عمدته يخبرنا بانه « ليس في المولدين اشهر اسما من الحسن ابي نواس ثم حبيب والبحتري ويقال انهما اخملا في زمانهما خمسمائة شاعر كلهم مجيد »(٣٧) .

اذن الحسد كان اول المتعصبين عليه ثم ماذا بعد ؟ كل من يتعصب للقديم ، اللغويون والاعراب وحملة الشعر القديم ، وهؤلاء - لاشك - يقفون دائما موقفا متشددا وعنيدا تجاه كل اثر وفكر جديد .

من هؤلاء اللغويين ابو عبدالله محمد بن زياد المعروف بابن الاعرابي والذي كان يتعصب على ابي تمام لا لشيء الا لانه من المحدثين ، فيحدثنا الصولي في اخباره ان ابن الاعرابي « وقف على المدائني فقال له الى اين يا ابا عبدالله ؟

فقال الى الذي هو كما قال الشاعر :

تحمل اشباحنا الى ملك
نأخذ من ماله ومن ادبه

ويقول الصولي انه تمثل بشعر ابي تمام وهو لا يدري ، ولعله لو درى ما تمثل به(٣٨) وهذه القصة تشبه الى حد كبير القصة التي رويتها سابقا والتي جرت بينه وبين الصبي الذي كان يؤدبه ، وقد استحسن ارجوزة ابي تمام والتي قراها له على انها لبعض شعراء هذيل والتي منها :

وعاذل عذلته في عذله
فظن اني جاهل من جهله

فلما علم بانها لابي تمام قال للصبي « خرّق خرّق »(٣٩)

وهذا ان دل على شيء فيدل على حماقة وافراط في العصبية على ابي تمام دون سبب علمي وجيه يستند عليه ، فهو يستجيده اولا ثم لا يوفيه حقه بعدئذ ..

واذا تركنا ابن الاعرابي من اللغويين الى دعبل الخزاعي من الشعراء لوجدناه يثلبه ويضع عليه الاخبار وينسبه الى سرقة معاني الشعراء : يخبرنا الصولي في اخبار ابي تمام ان علي بن الجهم - وهو العالم بالشعر - ما ذكر امامه دعبل الخزاعي الا لعنه وكفره وطعن عليه اشياء من شعره « لانه كان يكذب على ابي تمام ويضع عليه الاخبار ووالله ما كان اليه ، ولا مقاربا له »(٤٠) .

ويروي لنا الصولي ايضا ان دعبلا كان في حلقة ذكر فيها ابو تمام فقال : « كان ابو تمام يتبع معاني فيأخذها ، فقال له رجل في مجلسه ، ما من ذاك اعزك الله ؟

قال دعبل :

ان امرا اسدى الي بشافع
اليه ويرجو الشكر مني لا حمق
شفيعك فاشكر في الحوائج انه
يصونك عن مكروهها وهو يخلق

قال له الرجل فكيف قال ابو تمام قال :

فلقيت بين يديك حلو عطائه
ولقيت بين يديّ مر سؤاله
واذا امرؤ اسدى اليّ صنيعة
من جاهه فكأنها من ماله

فقال الرجل احسن والله فقال دعبل : كذبت قبحك الله ، فقال والله لئن كان اخذ هذا المعنى وتبعته فما احسنت وان كان اخذه منك لقد اجاده فصار اولى به منك - فغضب دعبل وقام »(٤١) .

ونحن لا نكترث كثيرا لاراء دعبل الخزاعي الشاعر الغريب الاطوار الناقم على الناس جميعا لا يهمه سوى الثلب والنقد اللذين كلف بهما طيلة حياته هذا علما انه تراجع عن ثلبه لابي تمام بعد وفاته فقال عنه « رحمه الله لو ترك لي شيئا من شعره لقلت انه اشعر الناس »(٤٢) .

ومن المتعصبين على ابي تمام اسحاق بن ابراهيم الموصلي يخبرنا الصولي ان ابا تمام اجتمع مرة باسحاق الموصلي فاستمع له هذا عدة قصائد فاقبل عليه فقال « انت شاعر مجيد محسن كثير الاتكاء على نفسك »(٤٣) .

يريد انه يغوص على المعاني ويبتعد عن القديم ، وكان اسحق هذا شديد العصبية للاوائل كثير الاتباع لهم .

ولكن اشد المتحاملين عليه هو الآمدي في

(٣٦) الاغاني لابي الفرج الاصفهاني - ج ٥ ص٩٨ .
(٣٧) العمدة لابن رشيق - ج١ ص٦٣ .
(٣٨) اخبار ابي تمام - للصولي - ص ١٧٧ .
(٣٩) اخبار ابي تمام - للصولي ص ١٧٥ .

(٤٠) اخبار ابي تمام - للصولي - ص ٦١ .
(٤١) اخبار ابي تمام - للصولي - ص ٦٤ .
(٤٢) اخبار ابي تمام - للصولي - ص ٢٠٢ .
(٤٣) اخبار ابي تمام - للصولي - ص ٧٩ .

موازنته بين الطائيين وسنتناول اراءه عندما نناقش المآخذ عليه ...

تناول النقاد شعر ابي تمام بحدة وغضب ، فنبشوه ورجموه بوابل من نفثات حقدهم حتى صوروه بانه وباء يصيب الذهن العربي ، ووضعوا الكتب لثلبه وانتقاص قيمته فلم نر خصومة نقدية قامت حول مذهب من المذاهب الشعرية كالتي التهبت حول مذهب أبي تمام وطريقته الشعرية، وهذا الامدي يعتبر ابرز مثل لهؤلاء النقاد الذين تستروا وراءالاصولية ، فعابوا شعره ورموه بالمروق والخروج على ما اصطلح عليه الجاهليون فشعره عنده « لا يشبه اشعار المتقدمين ولا على طريقتهم » او انه « زال عن النهج المعروف والسنن المألوف » «عدل عن مذاهب العرب » ماذا يعني هذا ؟ يعني — ببساطة — ان الآمدي لا يرى الا القديم ولا يؤمن ان الزمن والبيئة لهما تأثير كبير على الشاعر والشعراء ، وعلى الشاعر ان ينظم وفق قوالب واوامر تصدر اليه وكانه آلة تسير وفق ما يريدون لها ان تسير ، فيفصلون الشعر عن ارتباطه العضوي بالظروف المختلفة انه عندهم محاكاة للقديم وكلما كان الشاعر ملتصقا وثيق الالتصاق وشديده بامرىء القيس ورهطه كلما كان مجيدا وكلما اراد ان يجعل الشعر صورة حقيقية لظروفه وبيئته كان خارجا عما اسموه بعمود الشعر وبالتالي يجب رجمه وتسفيهه .. تماما كالذي حصل للشعر عند ظهور المدرسة الكلاسيكية في اعقاب عصر النهضة والتي فرضت على الشعراء ان يقلدوا اسلافهم من اليونان والرومان وان ينهجوا نهجهم والا خرجوا على زمرة الشعراء ، فاصحاب العمود الشعري عندنا هم نفسهم اصحاب الوحدات الثلاث — وحدة الزمان والمكان والموضوع — عند الغربيين ... وعرفنا كيف ماتت الكلاسيكية تحت ضربات الظروف والبيئة فنشأت على انقاضها وجثتها المدرسة الرومانتيكية بعد الثورة الفرنسية والتي طالبت بترك الرجوع الى اليونان والرومان وبجعل الادب ذاتيا بعد ان كان موضوعيا والتحرر من القوالب القديمة ، وعرفت هذه الحركة عندنا بالخروج على عمود الشعر او المدرسة البديعية — مدرسة بشار ومسلم وابي تمام وابن المعتز — والتي ظهرت هي الاخرى عقب الثورة العباسية ..

هذا وان محاكاة القدماء واحتذاء طريقتهم واستنباط معانيهم لا تعني بالضرورة جودة الشعر فالجودة ليست وقفا على متقدم او محدث، بل يجب ان نبحث عنها في الشعر ذاته وبصرف النظر عن قائله وزمانه . وثورة «ابن قتيبة» على المقلدين من اصحاب القديم تدل على فكر سليم ونظر صائب حيث يقول « ولم اسلك فيما ذكرته من شعر كل شاعر مختارا له سبيل من قلد او استحسن باستحسان غيره ، ولا نظرت الى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه ولا الى المتأخر بعين الاحتقار لتأخره ، بل نظرت الفريقين بعين العدل واعطيت كلا حظه ووفرت عليه حقه فاني رايت من علمائنا من يستجيد الشعر السخيف لتقدم قائله ويضعه فى متخيره ، ويرذل الشعر الرصين ولا عيب له عنده الا انه قيل في زمانه او انه راى قائله ، ولم يقصر الله العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن ، ولا خص به قوما دون قوم بل جعل ذلك مشتركا مقسوما بين عباده في كل دهر وجعل كل قديم حديثا في عصره وكل شرف خارجيا في اوله فقد كان جرير والفرزدق والاخطل وامثالهم يعدون محدثين ، وكان ابو عمرو بن العلاء يقول : كثر هذا المحدث وحسن حتى هممت بروايته ثم صار هؤلاء قدماء عندما بعد العهد منهم وكذلك يكون من بعدهم لمن بعدنا كالخزيمي والعتابي والحسن بن هانيء واشباههم فكل من اتى بحسن من قول او فعل ذكرناه له واثنينا به عليه ولم يضعه عندنا تأخر قائله او فاعله ولا حداثة سنه ، كما ان الرديء اذا اورد علينا للمتقدم او الشريف لم يرفعه عندنا شرف صاحبه ولا تقدمه »(٤٤) .

فشعر أبي تمام ينبغي الا يعاب لانه ابتعد عن طريقة القدماء وعما اصطلحوا عليه ، خاصة وهو يعيش امتدادا لثورة تجديدية لا يمكنه تخطيها يضاف الى ذلك خصائص فذة يتميز بها كالذكاء الحاد النادر والثقافة الفلسفية والفنية الواسعة والتي جعلته يبتعد كثيرا عن اطر القدامى وعقلياتهم هذا وان الادب — كما هو معروف — خاضع لكل ما تخضع له الملكات الفنية من تأثير البيئة والمجتمع والزمان وما الى ذلك من المؤثرات الاخرى ، لانه مرآة لنفس صاحبه وعصره وبيئته وهو بحكم هذا متطور قابل للتجديد « اذن نستطيع ان نفهم فى سهولة ان يكون فيه قديم وجديد وان يكون بين اصحابه انصار للقديم وانصار للجديد يأتي ذلك من انه يتصل بمزاج الاديب ونحن نعلم

---

(٤٤) الشعر والشعراء — ابن قتيبة — ص ٥—٦ .

ان الناس كانوا وسيظلون ابدا منقسمين في حياتهم وشعورهم الى محافظين ومجددين ومعتدلين ، اولئك يقلدون وهؤلاء يجددون والاخرون يتوسطون بين اولئك وهؤلاء »(٤٥) .

واذا تركنا ناحية عدم محاكاته للاقدمين ومجاراته لهم يأخذ بعض النقاد على ابي تمام خروجه (ثانيا) الى التعقيد والغموض في الشعر وهيامه بالغريب من المعاني « المقتسرة المأخوذة بعنف » فهو لا يأتي « باللفظ المعتاد والمستعمل في مثله »(٤٦) .

وهو بالتالي خارج عما اصطلحوا على تسميته بعمود الشعر(٤٧) .

انا لا انكر ان ابا تمام كان هياما بالغريب من المعاني والتي يحتاج في فهمها الى تأمل ومشقة فهو يغطي مقاصده بشيء من الابهام وقد يقف المطلع على ديوانه حائرا امام طلاسمه وغموض معانيه حتى « اذا راضت نفسه له بالدرس والتفكير راى فيها ما يلذه من صور جميلة ومعان رشيقة » .

والشعر — كما هو معروف — لا يمكن ان يكون كالكلام المألوف المتداول فلماذا نجعل كثيرا من الغموض والتعقيد فيه ؟. لقد تفهم بعض النقاد القدامى هذه الناحية وعالجوها بموضوعية نادرة وتبنوا الموقف الشعري الذي وقفه ابو تمام ودافعوا عنه من هؤلاء ابو اسحاق الصابي الذي راى في غموض الشعر قيمة اساسية تميزه عن النثر فيقول « ان طريق الاحسان في منثور الكلام يخالف طريق الاحسان في منظومه لان الترسل هو ما وضح معناه واعطاك سماعه في اول وهلة ما تضمنته الفاظه ، وافخر الشعر ما غمض فلم يعطك غرضه الا بعد مماطلة فيه »(٤٨) .

والشعر عند الجرجاني لابد أن يركبه الغموض لانه « ليس في الارض بيت من ابيات المعاني لقديم او محدث الا ومعناه غامض مستتر ولولا ذلك لم تكن الا كغيرها من الشعر ولم تفرد فيها الكتب والمصنفات »(٤٩) .

(٤٥) في الادب الجاهلي — طه حسين — ص ٣٤ .
(٤٦) الموازنة — الآمدي — ص ٣٩١ .
(٤٧) والعمود عند مندور غير واضح فهو يقول ان ابا تمام لم يخرج الا على عمود الشعر ومعنى العمود عندهم — فيما يبدو — هو الصياغة (النقد المنهجي عند العرب ، ص٦٨)
(٤٨) المثل السائر — ابن الاثير — ج٢ ص٤١٤ .
(٤٩) الوساطة بين المتنبي وخصومه — للقاضي الجرجاني ، ص٤٣١

او هو كما قال پول ڤاليري « الكلام الذي يراد منه ان يحتمل من المعاني ومن الموسيقى اكثر مما يحتمل الكلام العادي والشاعر المجيد حقا يمتاز من غير المجيد بانه اذا تحدث اليك لم يمكنك من ان تسير مع نفسك وانما يضطرك ان تفكر وان تجهد نفسك في ان تفهمه وتحسه وتشعر به » وابو تمام تنطبق عليه هذه الاوصاف فشعره عميق يحتاج قارئه الى ان يتروى فيه ويتأمل ويتابع الشاعر في افكاره ليفهم مراده » .

من تفاصيل ما قدمت يظهر ان التعقيد والغموض في الشعر امر مألوف ثم هو ليس وقفا على ابي تمام وحده بل عام في الشعر كما اخبرنا الجرجاني خاصة ، ومن اجل هذا يجب ان نغفر للشعراء كثيرا مما يظهر في شعرهم من اغراب وغموض لانه « لو كان التعقيد وغموض المعنى يسقطان شاعرا لوجب الا يرى لابي تمام بيت واحد فانا لا نعلم له قصيدة تسلم من بيت او بيتين من التعقيد والغموض(٥٠) .

لقد كلف ابو تمام بتقصي المعاني والغوص الى اعماقها وذلك بتشجيع من حالة عصره العقلية التي نقلت الفلسفة والمنطق اليوناني والتي درسها بشغف عميق وافاد منها ثقافة لم تتيسر لغيره من ادباء العرب السابقين فلم ينهلوا من ينابيعها وظهرت آثار تلك الثقافة بارزة في شعره فكثرت المعاني الجديدة والادلة العقلية بل اصبح استنباط المعاني وتوليدها واختراعها من اميز صفات ابي تمام فهو قلما ينقاد في نظمه الى ايحاءات عابرة او يرضى بالمعاني المطروقة الصادرة من خواطر بديهية وهذا اهله لفرض زعامته على عصره ومعاصريه فرضا والا لما فضله كصاحب مذهب وطريقة اقتدى بها من جاء بعده ان كان يحرك لسانه بما انتجته قرائح من سبقوه وكيف يعتبر مبدعا اذا لم يأت « بالمعنى المستظرف والذي لم تجر العادة بمثله »(٥١) . وماذا يضيره بعد ذلك اذا عد خارجا على عمود الشعر ؟ سيما وان ابا تمام قد خلق ليكون شاعرا كالذي يصفه ابن رشيق في عمدته « انما سمي الشاعر شاعرا لانه يشعر بما لم يشعر به غيره فاذا لم يكن عنده توليد معنى ولا اختراعه او صرف معنى عن وجه الى وجه آخر كان اسم الشاعر عليه مجازا لا حقيقة ولم

(٥٠) الوساطة بين المتنبي وخصومه — للقاضي الجرجاني ص٤٣٢ .
(٥١) العمدة — ابن رشيق — ج٢ ص١٧٧ .

يكن له الا فضل الوزن وليس بفضل عندي ، انما السبق والشرف للمعنى »(٥٢) .

لم تبرز ظاهرة المعاني وتعقيدها وتوليدها واختراعها في شعر شاعر عربي بروزها في شعر ابي تمام لما اثاره من ضجة في صفوف النقاد فقسم تعصب عليه واكثر من تجريحه ولومه وقسم تعصب له فاكبره ونزهه عن الخطأ وآخرون انصفوه من هؤلاء ابو الفرج صاحب الاغاني « ابو تمام لطيف الفطنة دقيق المعاني غواص على ما يستصعب منها ويعسر متناوله على غيره »(٥٣) .

اما ابن رشيق صاحب العمدة فيروى لنا ان « اكثر المولدين معاني وتوليدا ـ فيماذكره العلماء ـ ابو تمام غير ان القاسم بن مهرويه قد زعم ان جميع ما لابي تمام من المعاني ثلاثة »(٥٤) .

فيما نجد صاحب المثل السائر يجعلها اكثر من عشرين معنى فيقول « ان ابا تمام اكثر الشعراء المتأخرين ابتداعا للمعاني وقد عددت معانيه المبتدعة فوجدت ما يزيد على عشرين معنى، واهل الصناعة يكبرون ذلك وما هذا من مثل ابي تمام بكبير »(٥٥) .

حتى الآمدي على ما فيه من تحامل عليه وتعصب ضده يقر له بسعة اطلاعه وطول باعه في التوليد واختراع المعاني الجديدة « وجدت اهل البصرة من اصحاب البحتري ومن يقدم مطبوع الشعر دون متكلفه لا يدفعون ابا تمام عن لطيف المعاني ورقيقها والابداع والاغراب والاستنباط لها »(٥٦) .

ونسوق اخيرا راى الصولي وهو من المتعصبين له فيعده « راس في الشعر مبتدىء لمذهب سلكه كل محسن بعده فلم يبلغه فيه ، حتى قيل مذهب الطائي ، وكل حاذق بعده ينسب اليه ويقفي اثره، وقد كان الشعراء قبل ابي تمام يبدعون في البيت او البيتين وابو تمام يبدع في اكثر شعره »(٥٧) .

وما دام ابو تمام غواص معان وصائد توليد واختراع فهو متكلف غير مطبوع والمتكلف « هو الذي يهذب شعره وينقحه بطول التفتيش ويعيد فيه النظر بعد النظر كزهير والحطيئة والمطبوع من جاء الشعر عن اسماح وطبع وغريزة »(٥٨) .

وابن قتيبة هو الذي قسم الشعراء الى مطبوعين ومتكلفين في كتابه « الشعر والشعراء » واعطى امارات للشاعر المتكلف يحسها القارىء فى نصوصه ويقدر ما بذل المنشيء من تفكير طويل ومعاناة شديدة ومقدار ما تصيب من جبينه من عرق ، وعما اذا كان القاريء يحس بمشاق وصعوبات كتلك التي يحسها وهو يرتقي جبلا او يحمل صخورا ، الى غير ذلك من المتاعب كالاكثار من الضرورات الشعرية مثلا فهو يعدها من التكلف في الشعر ولكنه لم يعط امارات الشاعر المطبوع ويظهر من كلامه انه يجعل الطبع في الشعر مقابل معنى الارتجال والشاعر المطبوع يقرب من المرتجل وقد يقصره عليه لان هذا يقول الشعر على البديهة دون اعداد « فمن اعد شعره ونقحه كان متكلفا ، وتلك مجاوزة للواقع والانصاف فالشعر صناعة ككل الصناعات تحتاج الى مران واعداد وقلما يكون الشعر المرتجل قويا رائعا»(٥٩) .. ولابد للشعر الجيد من تفكير ومعاناة وجهد يختلف بسعة وشمولية من شاعر لآخر كل حسب ثقافته واطلاعه ودقة نظره ، ثم لماذا نستسيغ هذا التقسيم ؟ ومن يدلنا على شاعر لم ينقح شعره وينخله وهو الذي يعتبر اول ناقد لنصه ؟ ثم ما المعيار الذي جعل الشعراء المطبوعين ـ على تعريفهم ـ يختلفون اصالة وجودة وطبقة وما الاساس الحكمي في ذلك ؟.

والصواب ـ عندي ـ في كل ذلك ان معيار الشعر ليس التكلف والطبع وبالمفهوم الذي يحدده لنا ابن قتيبة انما الميزان فى ذلك هو اللفظ والمعنى ومشاكلتهما او مطابقة المعنى والمبنى او الشكل والمضمون فكلما كانا متقاربين وكان ارتباطهما العضوي مع بعضهما وثيقا كان النص جيدا وصاحبه موفقا سواء اكان هذا قديما ام محدثا وبصرف النظر عن نهجه اكان من اهل البديع او من الملتزمين بعمود الشعر .. ثم من يستطيع ان يدلنا على شاعر تكلف كل شعره او كان مطبوعا في كله ، هو فنان يرقى مرة ويهبط في اخرى يجيد ويسقط حتى من تعصب على ابي تمام لا يقول

(٥٢) العمدة ـ ابن رشيق ـ ج٢ ص١١٦ .
(٥٣) الاغاني ـ ابو الفرج الاصبهاني ـ ج١٥ ص٢٤٥ .
(٥٤) العمدة ج٢ ص٢٤٤ .
(٥٥) المثل السائر ـ ابن الاثير ـ ج١ ص٣٢٢ .
(٥٦) الموازنة ـ الآمدي ـ ص ١٥ .
(٥٧) اخبار ابي تمام ص ٣٨ .
(٥٨) تاريخ النقد الادبي عند العرب ـ طه احمد ابراهيم ـ ص ١٢٥ .
(٥٩) تاريخ النقد الادبي عند العرب ـ طه احمد ابراهيم ـ ص ١٢٦ .

بان كل شعره تكلف فهم يثبتون ابياتا سقط فيها وتكلف وفي اغلب شعره مطبوع غير متكلف – على حد تعبيرهم – بل جاء على غير ما انفوه ، فهل حينئذ يكون الشاعر متكلفا في جانب ومطبوعا في آخر ؟ لا أرى ذلك ، الميزان والحكم هو الشكل والمضمون لانهما كل شيء في الشعر فان سقطا سقط حتى من يسمونهم بالمطبوعين من الشعراء نجد عندهم الغث الفاسد والمتين الجيد ...

فاخراج ابي تمام من مدرسة المطبوعين لانه كان يميل الى التعقيد ويسرف في استعمال البديع والذي كان سمة عصره وزيه أو لان جبينه يرشح ويتقعر في معانيه امر لا نقرهم عليه ..

من ذلك زعمهم ، ان ابا العميثل كاتب ومربي اولاد عبدالله بن طاهر امير خراسان قال له عندما القى في حضرة الاخير قصيدته التي مطلعها :

اهن عوادي يوسف وصواحبه
فعزما فقدما ادرك السؤل طالبه(٦٠)

لماذا لا تقول ما يفهم يا ابا تمام ؟ فاجابه على البديهة ولم لا تفهم ما يقال .

وزعموا ان مطلعها معقد غير مفهوم فعسر فهمه على ابي العميثل و « انما اعرض عن شعر ابي تمام من لم يفهمه لدقة معانيه وقصور فهمه هو »(٦١) .

علما اني تعقبت هذه القصة في مصادر عديدة لم اعثر على اصل واحد لها فتروى بشكل متناقض ، فقسم من الرواة يقولون انها عرضت على كاتبين لعبدالله بن طاهر وليس لابي العميثل وحده ، والصولي يخبرنا ان من قال ذلك هو شخص في غير هذه المناسبة ولم يخبرنا عن اسمه ويزيد بان علاقته مع ابي العميثل جيدة وان هذا كان وسيطه عند الامير اذا ابطأ في صلته وعطائه(٦٢) ، كما ان مجلس الامير كان مزدحما بالشعراء ساعة القائه تلك القصيدة حتى اذا بلغ قوله :

وقلقل نأي من خراسان جأشها
فقلت اطمئني انضر الروض عازبه

وقوله :

رعته الفيافي بعدما كان حقبة
رعاها وماء الروض ينهل ساكبه

(٦٠) يقول : النساء اللواتي عذلنني ليس لهن راي . هن عوادى يوسف ، اى صوارف يوسف الى ما صار اليه يقول : فاتركهن وامض على عزمك . « شرح الصولى » ص ١١٥ .

(٦١) الموازنة – للآمدى – ص ٩ .

(٦٢) يراجع اخبار ابى تمام ص ٢٢٣ وما بعدها .

صاح من في المجلس من الشعراء ما يستحق مثل هذا الشعر الا الامير اعزه الله وقال شاعر منهم يعرف بالرياحي لي عند الامير جائزة وعدني بها وهي له جزاء عن قوله فقال الامير بل نضاعفها لك ونقوم بالواجب له »(٦٣) .

فشعر يستجيده كل هؤلاء القوم وشاعر يتنازل عن جائزته لصاحبه لا يمكن ان يكون معقدا وغير مفهوم ، ان هي الا فرية افتراها الآمدي عليه فنشرها ، وهي على فرض صحتها تعني ان ابا تمام لم يكن يهمه ان يفهم الناس شعره او لا يفهموه او على القارىء ان يرقى الى الشاعر وليس على الشاعر ان يقدم للقارىء افكارا باسلوب يعرفه الجميع ، خاصة وان المعاني التي جاء بها الاقدمون في المديح والرثاء والهجاء وغيرها من الاغراض الشعرية كادت تنضب وجيء على اكثرها « فالمجال ضيق عليهم والابواب مغلقة في وجوههم واينما اتجهوا وجدوا القدماء قد عبدوا القول وذللوه واتوا على كل مافيه فاعتقدوا او اعتقد اكثرهم ان المعاني نضبت وان لا فضل فيها واهم شيء في الشعر هو الصياغة »(٦٤) . فجانسوا وطابقوا واستعاروا استعارات بعيدة واغربوا في التصوير كل ذلك للاتيان بمعان جديدة غير مطروقة .

ولا شك ان اغراب ابي تمام في المعاني عموما تبعه ميل نحو التشبيه العميق والاستعارة البعيدة واخرجه ذلك الى الاكثار من التشخيص او التجسيم أو ما يسميه صاحب الموازنة خروجه « الى المحال » فعاب عليه قوله :

رقيق حواشي الحلم حتى لو انه
بكفيك ما ماريت في انه برد

فانكر صورة الحلم بالكفين وتشبيهه بالبرد وانما كانوا يشبهون الحلم بالجبال في مثل هذا البيت :

احلامنا تزن الجبال رزانة
وتخالنا جنا اذا ما نجهل

فالرجل الحليم هو الثقيل اما هذا الحلم الذي يوصف بانه رقيق الحواشي فأمر لم تعرفه العرب .. مرة اخرى ندعو النقاد الى تفهم طبيعة ابي تمام وعقليته فهو حضري يمدح الخليفة والوزير وهؤلاء لا يستحسنون منه « ان

(٦٣) يراجع اخبار ابى تمام ص ٢٢٣ وما بعدها .

(٦٤) تاريخ النقد الادبى عند العرب – طه احمد ابراهيم – ص ٩٧ .

يجعل لهم رزانة هؤلاء الاعراب التي تزن الجبال، فالحلم في بغداد في القرن الثالث غيره في البصرة وفي القرن الاول »(٦٥) ، وليس غريبا ان يكون حلم المتحضرين رقيق الحواشي اما (لو ان حلمه بكفيك) فهذا غريب ولكن (اية قيمة للشاعر المبتكر اذا لم يستطع ان يخترع لك من الصور ما يبهرك ويضطرك الى ان تعجب بهذه الصور الجديدة »(٦٥) .

واخذوا عليه قوله :

لا تسقني ماء الملام فانني
صب قد استعذبت ماء بكائي

قالوا : ما معنى ماء الملام ؟ ربما كان تساؤلهم مقبولا ولكن هذه الصورة مألوفة ومطروقة فقد وردت في شعر القدامى ، فلماذا لا يسلام من سبقه . قال ذو الرمة :

االن ترسمت من خرقاء منزلة
ماء الصبابة من عينيك مسجوم

ولماذا لم يعيبوا قول ابن السكيت وهو احد علماء النحو وتلميذ ابن الاعرابي :

قد قلت اذ ماء صباك يرعش
واذ اهاضيب الشباب تبغش

وقول ابن ابي ربيعة :

وهي مكنونة تحير منها
في اديم الخدين ماء الشباب

وقول عبدالصمد (وهو شاعر عباسي بصري المولد والمنشأ) :

اي ماء لماء وجهك يبقى
بعد ذل الهوى وذل السؤال ؟

ويدافع الصولي عن ابي تمام فيقول « فما يكون ان استعار ابو تمام من هذا كله حرفا فجاء به في صدر بيته لما قال من آخره « فانني صب قد استعذبت ماء بكائي » قال في اوله « لا تسقني ماء الملام » وقد تحمل العرب اللفظ على اللفظ فيما لا يستوى معناه قال الله جل وعز « وجزاء سيئة سيئة مثلها » والسيئة الثانية ليست بسيئة لانها مجازة ، ولكنه لما قال : وجزاء سيئة قال : سيئة فحمل اللفظ على اللفظ وكذلك « ومكروا ومكر الله » وكذلك « فبشرهم بعذاب اليم » لما قال بشر هؤلاء بالجنة قال بشر هؤلاء بالعذاب ، والبشارة انما تكون في الخير لا في الشر، فحمل اللفظ على اللفظ)(٦٦) .

(٦٥) من حديث الشعر والنثر ــ طه حسين ــ ص ١٧٤ــ١٧٥ .
(٦٦) اخبار ابى تمام ــ الصولى ص ٣٥ــ٣٦ .

وعاب عليه ابن الخثعمي الشاعر قوله :

تروح علينا كل يوم وتغتدى
خطوب يكاد الدهر منهن يصرع

قال ايصرع الدهر ؟. يرده الصولي بقول بشار

وما كنت الا كالزمان اذا صحا
صحوت ، وان ماق الزمان اموق

واخذوا عليه استعارته وتشخيصه الغريب :

فضربت الشتاء في اخدعيه
ضربة غادرته قودا ركوبا

فجعل للشتاء اخدعين « وهما عرقا العنق في الانسان » وقالوا كيف يصور الشتاء بعيرا صعبا وقد ركبه الممدوح وضربه ضربة شديدة فى اخدعيه فذل واطاع . وهو يشبه خلخال المراة بالوشاح :

من الهيف لو أن الخلاخل صورت
لها وشحا جارت عليها الخلاخل

فانكر الآمدي ان يكون الخلخال وشاحا لان « هذا الجسم الذي يتخذ الخلخال وشاحا هو اشبه بجسم الجعل » .

ثم هو يقول عن الفرقة بانها اسرت قلبا وهذا غير جائز فالقلب يأسره الحب لا الفراق ، وجعل المجد مما يحقد عليه الخوف وان له جسدا وكبدا وجعل للامن فرشا ، ويعلق الآمدي على هذه فيقول ان ذلك « ضد ما نطقت العرب » وهي « هي استعارات في غاية القباحة والهجانة والبعد عن الصواب وانما استعارات العرب المعنى لما ليس له اذا كان يقاربه او يدانيه او يشبهه في بعض احواله او كان سببا من اسبابه فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لائقة بالشيء الذي استعيرت له وملائمة لمعناه »(٦٧) .

مرة اخرى اقول ان ابا تمام لم يحدث هذه الصيغ احداثا فقد سبقوه اليها وكان له فضل الاكثار والاغراق ، فنحن نجدها مبثوثة في القرآن الكريم وفي شعر الاوائل من الجاهليين والاسلاميين .

نسوق امثلة من الاستعارات العميقة والبعيدة والتي تميل الى التشخيص والتجسيم ضمن كتاب الله ، منها قوله تعالى « هو الذي انزل عليك الكتاب فيه آيات محكمات هن ام الكتاب »او قوله «يأتيهم عذاب يوم عقيم» وقوله «واشتعل الراس

(٦٧) الموازنة للآمدى ــ ص ٢٣٥ .

شيبا » وقوله « واخفض لهما جناح الذل من الرحمة » وقوله « ولما سكت عن موسى الغضب » وقوله « سمعوا لها شهيقا وهو تفور تكاد تميز من الغيظ » « يا ارض ابلعي ماءك » وغير ذلك كثير لو تقصيناه لطال بنا الحديث ، ونجد ذلك ايضا في اقوال الرسول ذلك من حديثه (ص) « تمسحوا بالارض فانها لكم برة » قال ابو عبيدة يريد انها منها خلقهم ومنها معادهم وهي بعد الموت كفاتهم ، وقوله(ص) « تقبل توبتي واغسل حوبتي » .

واذا انتقلنا الى شعر الاقدمين فنجد اناشيدهم في هذا الباب كثيرة من ذلك قول امرىء القيس يصف الليل :

وليل كموج البحر ارخى سدوله
علي بانواع الهموم ليبتلي
فقلت له لما تمطى بصلبه
واردف اعجازا وناء بكلكل

فجعل لليل سدولا يرخيها ـ اي الستور ـ وصلبا يتمطى به واعجازا يردفها وكلكلا ينوء به .

ومنه قول طفيل الغنوي :

فوضعت رحلي فوق ناجية
يقتات شحم سنامها الرحل

فجعل شحم السنام قوتا للرحل ...

ومنها قول قريط بن انيف صاحب القصيدة المشهورة التي مطلعها :

لو كنت من مازن لم تستبح ابلي
بنو اللقيطة من ذهل بن شيبانا

منها قوله :

قوم اذا الشر ابدى ناجذيه لهم
طاروا اليه زرافات ووحدانا

فالتشخيص واضح هنا فقد جعل الشر انسانا له نواجذ وهو من الاستعارات البديعية حتى ان الدكتور زكي مبارك يرى ان جمال البيت وطرافته راجع الى كلمة « ابدي ناجذبه » وكلمة « طاروا » و « وهاتان ليستا كلمتين وانما هما المعنى تجسم في لفظين فرضهما السياق»(٦٨).

اذن ليس العيب في الاستعارة والاكثار منها والميل الى التشخيص ولكن العبرة في الاجادة في ذلك فالاغراب في التصوير والدقة في المعاني امران الفهما العصر العباسي ، فالغلو والمبالغة تركا اثرا في التصوير فعظم الفارق بين الحقيقة التي يتحدث عنها الشاعر والصورة التي يعرضها .

فاذا كان امرؤ القيس يقف في تصويره عند الحدود الظاهرية الحسية لسذاجة فكره ولكونه يعيش في عصر يمثل مرحلة اولية من مراحل نمو الفكر الانساني ، فابو تمام مفكر يركب اجنحة الخيال ويبتعد كثيرا عن ارضنا وسمائنا ، ليأتينا بالصورة الجميلة المبتكرة والبعيدة عن سذاجة التفكير السطحي والا فما الفرق بين ما يأتيه العالم المثقف والامي الساذج ...

(٦٨) النثر الفني في القرن الرابع ـ د . زكي مبارك ـ ج ٢ ص ٦٨ .

لبنان
أبواب
العدد رقم 28
1 أبريل 2001

نقد

عمود الشعر: قراءة في معيارية الحكم

مشتاق عباس معن

فرز الفكر النقدي العربي جملة من المفاهيم والمعايير التقييمية التي تهدف إلى محاكمة الإنتاج الشعري والمُنتِج وتحليل النصوص وبيان مواطن الجمال الكامنة في مفاصلها.

ومن بين ما فُرز مقولة «عمود الشعر» ومقولة «السرقة الأدبية». وهاتان المقولتان اللتان حاكمتا إنتاجية النص الشعري ومعايير قيمته الإبداعية، واللتان أراهما يقفان على طرفي نقيض، فكلاهما يعمدان لـ«القدامة» والنظر إلى الماضي ـ بمختلف مراحله: البعيدة والمتوسطة والقريبة ـ فالأولى منهما تستمد من الماضي بنود إنتاج النصوص ومعايير قبولها وإضفاء مُسَح الجمال عليها، والثانية تستمد منه ـ أيضاً ـ بنود إنتاج النصوص ولكن لـ «رفضها» وإضفاء مُسَح اللصوصية عليها.

وكانت نقطة الانطلاق لهما، الصورة الشعرية والتشكل الرؤيوي، بحيث أُسس عمود الشعر لتصيّد موازين بلوغ الصورة البديعة ونسجها على شكل بنود في حين أُسست السلافة على تصيّد موازين بلوغ الصورة المختطفة ونسجها على شكل بنود أيضاً، وفيما يأتي عرض لمجمل مضامين هاتين المقولتين وبيان سُبُل تطورهما وانحرافهما من مسارهما الأول.

مقولة عمود الشعر

لم تكن فكرة «عمود الشعر» من ابتداع نقاد القرن الرابع الهجري، بل كانت

جذورها تعود إلى ما قبل ذلك، نظراً لمقولة «القدامة»، تلك «النزعة القارة في ذائقة الكثير من النقاد العرب أمثال أبي عمرو بن العلاء (١٥٤هـ) والأصمعي (٢١٦هـ) وابن الأعرابي (٢٣١هـ). وكان أبو عمرو بن العلاء لا يخفي ضيقه من الاتجاهات الحديثة في الشعر ويعدّها سبباً لرداءة الشعر، مهما كانت درجة الجودة، وقد لوحظ أنه خلال عشر سنوات بتمامها من إلقائه المحاضرات لم يستشهد ببيت شعر محدث واحد!!»[1].

إذ نظر أغلب نقادنا القدامى وعلماء العربية إلى الماضي نظرة تقديسية يلجأون إليه في تحديد مواطن الجمال وقياس الحاضر ـ إنتاجاً وشكلاً ـ على مقاييس القدامى ومعاييرهم. الأمر الذي فرض على «المرء ـ إزاء مثل هذا التصوّر ـ أن يتقبل الفرضية المعاصرة التي تربط بين الإلحاح على نوع بعينه من الأنواع البلاغية للصورة، وتفضيله على ما سواه، وبين النظرة الشاملة السائدة في كل عصر من العصور الأدبية. لقد قيل إن التشبيه أكثر شيوعاً من الاستعارة في العصور الكلاسيكية التي يكون فيها الشعراء ـ عادة ـ أقل جهداً في الخيال، وأكثر انصياعاً لأحكام العقل والمنطق بينما تكون الاستعارة أكثر شيوعاً لدى الرومانسيين الذين يتحرر خيالهم ولا يستسلم لقواعد العقل والمنطق بنفس الحدة الكلاسيكية»[2].

وانطلاقاً من هذه المقولات النقدية أسس المرزوقي معايير «عمود الشعر» ـ الذي نسبت إليه هذه المقولة نظراً لأنه جمع نظرات السابقين، كابن طباطبا وقدامة والآمدي وغيرهم ـ وإخراج عصارة أقوالهم ببنود سبعة نسجت أحكام مقولة «عمود الشعر». تلك البنود التي أقامها المرزوقي ـ ومن سبقه ـ على معايير عقلية تستند إلى مدى استجابة العقل لما ينتج أو رفضه ومدى انطباقها على الواقع، حتى التصور والتخيل أرجعوه إلى أسس حقيقية لا تمت إلى الوهم والتمحّل الخيالي، لأنهم أساساً حكموا على جمالية النص الشعري بمدى اتكائه على ما قبل وعلى ما أثر من مشهور الصياغة الصورية، تشبيهاً واستعارة وكناية، أي أنهم يحبّذون بل يرجبون العودة إلى ما بُثّ سابقاً وألف نسجه لديهم والجري على ما جرى عليه السابقون[3].

ومضمون بنود عمود الشعر السبعي: شرف المعنى وصحته وجزالة اللفظ واستقامته والإصابة في الوصف والمقاربة في التشبيه ومناسبة المستعار منه للمستعار

له ومشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما[4].

وملخص النتيجة التي تتدرج إليها بنود العمود ومحاولة الوصول إليها: هي كيفية صياغة النص التي تعود بشكل أو بآخر إلى الصورة الفنية المنقسمة إلى صورة تشبيهية وصورة استعارية وصورة كنائية، لذلك جاءت تفدات أصحاب العمود تخص الصور وليست الألفاظ، مما يؤكد أنّ بنود العمود كلها تصب في خدمة إيضاح التصوير القديم للسير على هديه في الإنتاج الحديث.

ومن ذلك نقد الآمدي ـ أحد جذور عمودية المرزوقي ـ أقوال أبي تمام الذي صبّ جام غضبه عليه في موازنته مع البحتري، إذ حكم على بيت له قال فيه:

ولبست ديات من ماء عرفتها حراماً ولكن من دماء القصائد

إذ حكم عليه بالغلط لأنه خالف المألوف، فقال: «وحسبه بهذا خطأ وجهلاً وتخليطاً، وخروجاً عن العادات في المجازات والاستعارات»[5].

وسار على النقد عينه في محاكمة قول أبي تمام:

رقيق حواشي الحلم لو أنّ حلمه بكفيك ما ماريت في أنه برد

إذ قال: والخطأ في البيت ظاهر لأني ما علمت أحداً من شعراء الجاهلية والإسلام وصف الحلم بالرقة، وإنما يوصف بالعظم، والرجحان، والثقل، والرزانة، ونحو ذلك... ومثل هذا كثير في أشعارهم... وأبو تمام لا يجهل هذا من أوصاف الحلم، ويعلم أنّ الشعراء إليه يقصدون وإياه يعتمدون... ولكنه يريد أن يبتدع فيقع في الخطأ[6].

إذ عدّ الآمدي خروج أبي تمام عن المألوف من التصوير والنسيج الشعريين خطأً، كل ذلك لأنه خالف عمود الشعر، بحسب ما جرى عليه الأقدمون.

والذي نريد أن نخلص إليه من هذا العرض، أنّ نقادنا القدامى، وبخاصة أصحاب العمود، أوجبوا الرجوع إلى ما قيل والاستناد إلى معاييرهم في الصّوغ حتى يستطيع الشاعر بلوغ الإنتاج الإبداعي ذي التشكيل الجمالي، أي صياغة التصوير الشعري بحسب ما صيغ قبلاً، فيكون معيار (القدامة) أصلاً في جسّ مفاصل الجمال الصياغي في النص الشعري.

مقولة السرقة الأدبية

بدأت هذه المقولة النقدية في ساحة نقدنا العربي منذ الإرهاصات الأولى ونظر نقادنا أقسامها والحكم عليها منذ الكتابات الرائدة. ومجمل ما تهدف إليه هذه المقولة: إغارة اللاحق على السابق فيأخذ منه نصاً فيكون انتحالاً أو أبياتاً فيكون سطواً أو يأخذ الملامح فتكون سرقة.

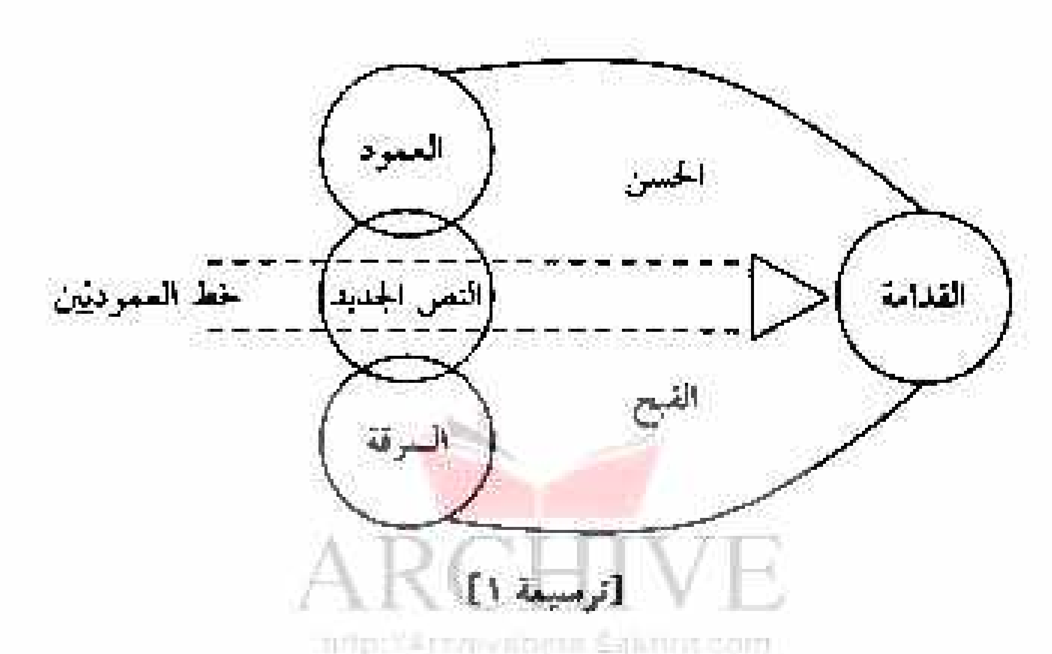
وتوسّع النقاد في تتبع مصطلحات هذا المفهوم حتى أضحى مشجراً وصل عند أغلبهم إلى أكثر من عشرة مصطلحات. والذي يهمّنا من المشجر النقدي الخاص بهذه الخانة هو «السرقة» ذلك المفهوم الذي لا يعدو أن يكون أخذاً للتصوير والنسيج الرؤيوي للشاعر، لأن «السرقات باب لا يدعي أحد من الشعراء السلامة منه» وكانت السرقات مقصورة في الغالب على الصور الفنية والصورة الفنية أدخل في باب المعاني، والمعاني مبذولة للكافة كما يقول ابن المقفع ومن ثم الجاحظ فعبد القاهر الجرجاني»[٢].

أي أن النقاد في هذه النقطة النقدية يذمّون الشعراء الذين يعمدون لما بث سابقاً ويسحبون منه صفة «الإبداع والجودة» التي سمّوها إياه في مقولتهم السابقة: «العمود»، ويلصقون به مصطلحاً تقبيحياً مفاده: «السرقة». في حين لو أعدنا النظر في ميزان الحكمين لوجدناه واحداً، هو العودة إلى ما قبل والجري على ما جرى عليه السابقون.

فالجري (العمودي) نقطة مدح والجري (السرقي) نقطة ذم، وكلا الجريين صادر من مقولات نقدية يتّها النقاد أعينهم.

فالصورة ـ كما بيّنا سابقاً ـ تعود بشكل أو بآخر إلى باب المعاني، والمعاني مطروحة في الطريق ـ كما جرى عليه عرف العرب. «فالحافر ـ إذن ـ لا بد يقع على الحافر» كما قيل. لذا فالدعوة إلى الاعتماد على السابقين في التصوير سيؤدي حتماً إلى تشابه الصوغ، لأن الباب الذي يعقد عليه السابق واللاحق واحد، ومعاييره واحدة، وموازين التشكيل وبلوغ الجودة فيهما واحدة ـ أيضاً ـ، فالعمود إذن يدعو للسرقة بنحو غير إرادي، كما أن السرقة هي وليدة العمودية أيضاً بنحو غير بائن.

لذا تولّدت إشكالية المعيار بالرجوع إلى الماضي، وبثّ مقولة «القدامة» وجعلها ميزان التفاضل والحكم على الشعر بـ «الجودة والرداءة» من خلال «عمود الشعر» ومفهوم «السرقة الأدبية».



[ترسيمة ١]

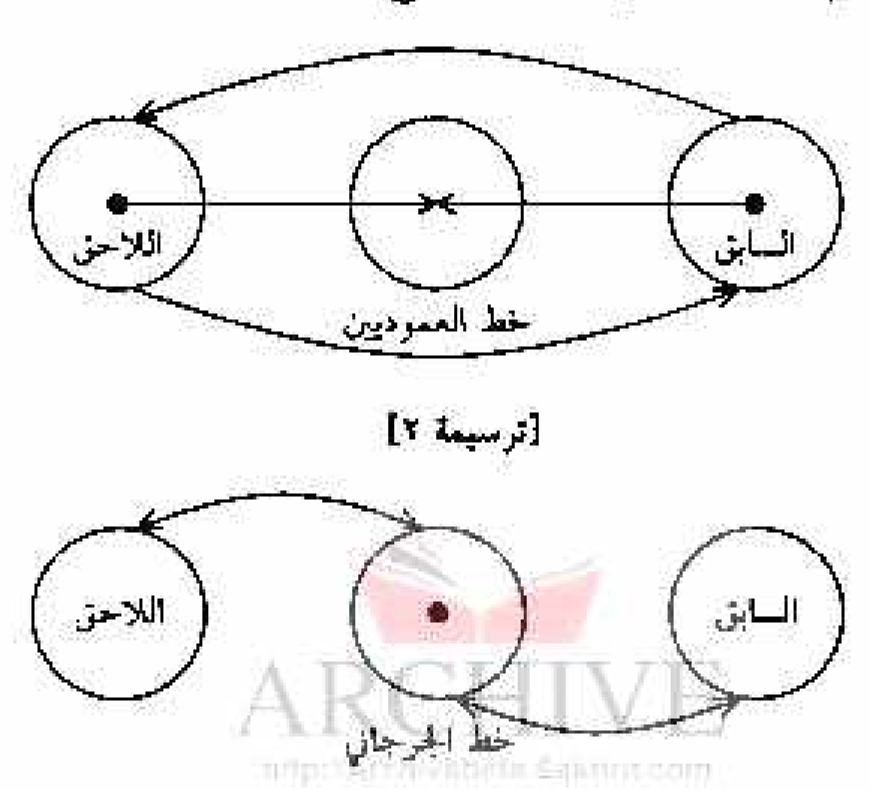
إعادة النظر

إنّ هذا التصادم وروح التضاد في مقولات السابقين من نقادنا التفت إليه بعضهم، فحاول إصلاح الخلل فيه، فعدّل وصوّب وأنتج، ولعل أجلى مثال على ذلك مقولات عبد القاهر الجرجاني التعديلية، الذي خالف العموديين فيها بالاتجاه ووافقهم في الخط العام، إذ أنتج عموداً جديداً قوامه الإستنباط وتفحّص النصوص المنتجة لتحصيل مقولة نقدية تحليلية لا تتكئ على المعيارية.

فعدّل مفهوم العمود، بأنّ الصوغ الشعري الجيد الذي ينال صفة الإبداع والجمال لا يستند إلى المشابهة لما قبل وجريه في تشكيل النص على ما سبق تشكيله، بل الجودة والحسن في الصياغة الشعرية تعتمد على المخالفة، أي أن النص الشعري الجيد هو القادر على مخالفة السابق وليس مشابهته، فأصبح معيار (القدامة) بذلك معيار قياس الجيد أيضاً ولكن بنحوٍ عكسي.

أي أنّ العموديين دعوا إلى تتبع خطى القديم في حين دعا الجرجاني إلى تتبع

خطى القديم ـ أيضاً ـ ولكن لمخالفته لا للنسج على منواله[٨].



[ترسيمة ٢]

[ترسيمة ٣]

ومن خلال هذا الطرح النقدي نوجه صوب المفهوم المضاد للأول النابع من مدركه النقدي نفسه، فحاول تعديل مقولته بحسب معيار «المخالفة» أيضاً.

فقرّر أن الشاعر الذي يتبع خطى السابق عليه بنحو نسخي ـ صورياً ـ من دون إضافة أو تعديل أو تحوير، فهو سارق مذموم، في حين يصبح أخذه أخذاً محموداً ذا تشكيل جمالي بديع إذا عمد للسابق فعدّله وحوّره بحسب ما يخدم سياق نصه المبث حديثاً.

فالشاعر إذا «ركّب عليه معنى ووصل به لطيفة ودخل إليه من باب الكناية والتعريض والرمز والتلويح، فقد صار بما غير من طريقته واستؤنف من صورته»[٩].

نفقه من خلال ما قيل أن معيارية الحكم ليست دائماً ذات عواقب حميدة، فهاهي مقولات النقد تتصادم، ولولا استدراك اللاحقين على السابقين لمسحت جمالية تقدنا واستبدلت بما هو خلافه.

إضافة إلى أن هذا التعديل طرح مصطلحات جديدة قوامها «المخالفة» لمعيار «القدامة» والسرقة «المذمومة والمحمودة».

الهوامش

(١) النقد الأدبي الحديث وخطاب التنظير (النظرية وتحليل النص)، د. عبد الإله الصائغ؛ مركز عبادي للدراسات والنشر، ط١، ١٤٢١هـ ـ ٢٠٠٠م صنعاء/اليمن، ص ١٧٠.

(٢) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، د. جابر عصفور، دار التنوير للطباعة والنشر، ط٢/ ١٩٨٣م، ص ١٩٩. وينظر: شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، المرزوقي: ١/ ١٠، تحقيق: أحمد أمين وعبد السلام هارون، لجنة التأليف والترجمة والنشر/القاهرة ١٩٥٣م.

(٣) ينظر: شرح ديوان الحماسة، المرزوقي: ١/ ١٢، والمشاكلة والاختلاف: قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في الشبيه المختلف، د. عبد الله الغذامي: ٧١ ـ ٧٣، المركز الثقافي العربي، ط١/ ١٩٩٤م/ بيروت، لبنان.

(٤) ينظر: شرح ديوان الحماسة، المرزوقي: ١/ ٩ وما بعدها.

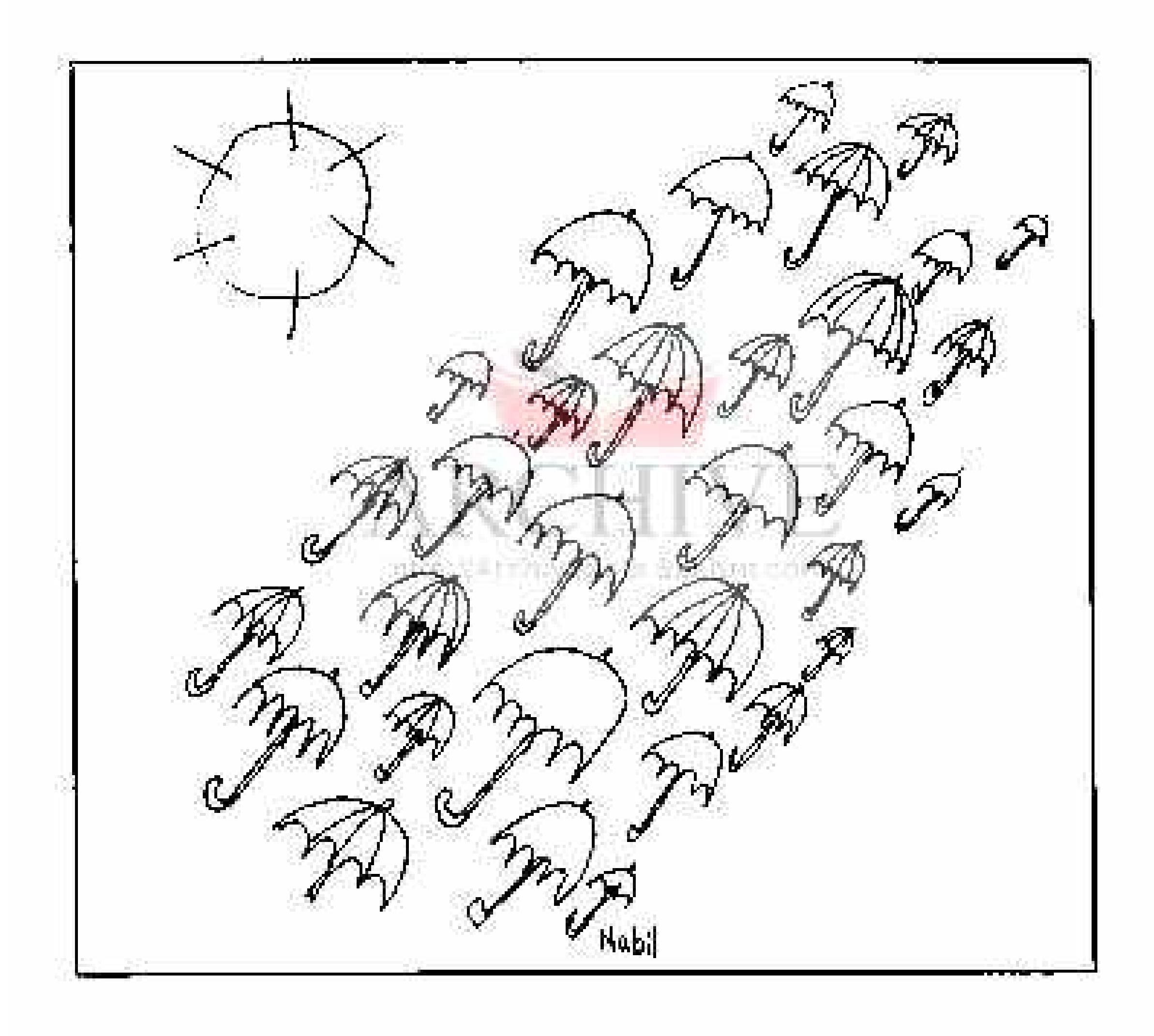
(٥) الموازنة بين أبي تمام والبحتري، الآمدي: ١/ ٢٤١، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد/ بيروت.

(٦) المرجع نفسه، ١/ ١٣٩ ـ ١٤٢، و١/ ٥٣٥.

(٧) النقد الأدبي الحديث وخطاب التنظير، مرجع سابق، ص ١٧٠.

(٨) أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، طبعة محمد علي صبيح، مصر، ١٩٥٩م، ص ٢٧٤.

(٩) المرجع نفسه، ص ٢٧٤.



نصوص



ابتسامتك مفتاح نجاحك

استطلاعات بالألوان

○ سيناء .. رغم أنف الدعاية اليهودية
○ صور وناس ، وقصص

عمود الشعر وشعرنا المعاصر

● د. محمد عبد المنعم خفاجى ●

— ١ —

● عمود الشعر، اصطلاح يتردد كثيرا فى النقد العربى، وعلى ألسنة الشعراء، منذ القرن الثالث الهجرى، حتى اليوم. وتنسب القصيدة الشعرية الى عمود الشعر، ويقال لها قصيدة عمودية.. فما هو عمود الشعر اذن ؟

انه اصطلاح جديد، ظهر فى العصر العباسى فى القرن الثالث الهجرى، وتردد صداه على ألسنة النقاد العرب، فى هذه الحقبة الحافلة بمختلف التيارات الأدبية والنقدية. واخذه منهم من جاء بعدهم من النقاد.

يروى الآمدى الحسن بن بشر (٣٧١ هـ) عن أبى على محمد بن العلاء السجستانى، وكان صديق البحترى، انه قال: سئل البحترى عن نفسه وعن أبى تمام، فقال: « هو اغوص على المعانى، وأنا أقوم بعمود الشعر ».

وكان الآمدى يقول عن البحترى: انه أعرابى الشعر مطبوع وعلى مذهب الاوائل، وما فارق عمود الشعر المعروف. وقال عن أبى تمام: شعره لا يشبه اشعار الاوائل، ولا على طريقتهم لما فيه من الاستعارات البعيدة، والمعانى المولدة.

وهكذا نجد هذا المصطلح النقدى يظهر ويذيع فى القرن الثالث والرابع، والآمدى على أية حال من اظهر النقاد الذين حكموا عمود الشعر العربى، وكشفوا عنه، واحتفلوا به احتفالا شديدا، وكان يرجع الى الاصول الفنية والبيانية فى الشعر القديم، فيجعلها كل شىء، أو أهم شىء، فى النقد، فهو ينقد شعر أبى تمام بالاحتكام الى عمود الشعر، والى النهج العربى فى شعره، ويحكم الذوق الادبى والاساليب العربية فى أسلوبه فيرد ما ترده، ويقبل ما تقبله، فللعرب طريق خاص فى استعمال الاسلوب والنظم والصياغة، وفى تناول المعانى والأخيلة والموضوع، وفى الأوزان الشعرية التى ينظم الشاعر عليها شعره، ولهم نهج خاص فى مجازاتهم واستعاراتهم وتشبيهاتهم، وفى التمثيل والكناية والبديع من جناس وطباق ومقابلة وتورية، وخلاف ذلك، وذلك كله هو مايجب على الشاعر ان يلتزمه، ويسترشد به، ويحتذى حذوه، وينظم شعره على مثاله، وهذا النهج الفنى هو عمود الشعر العربى، وهو خلاصة لكل التقاليد الفنية التى التزمها القدماء من الشعراء فى قصائدهم، فى الشكل وفى المضمون، فى المعانى والاخيلة والصور، وفى الوزن واللفظ والاسلوب.

— ٢ —

وهذا العمود الشعرى هو الذى حكمه النقاد فى الشعر، وحتموا التزامه، وسموا ماجاء على نمطه من الشعر قصيدة عمودية، وقالوا عنها: انها القصيدة الملتزمة لعمود الشعر، اى لكل قيمه الفنية، والبحترى لذلك اقوم بعمود الشعر، وابو تمام غير ملتزم له.

ان كثرة الاختلاف فى قضايا النقد

• إن كثرة الاختلاف فى قضايا النقد فى القرن الرابع الهجرى جعلت الاحتكام إلى عمود الشعر أمراً ضرورياً، فهو الميزان يوزن به كل ما جد على القصيدة الشعرية من ألوان التجديد المحدث

فى القرن الرابع الهجرى ، جعلت الاحتكام الى عمود الشعر امرا ضروريا ، فهو الميزان الذى يوزن به كل ما جد على القصيدة الشعرية من الوان التجديد المحدث ، وصار العمود الشعرى حكما فاصلا فى قضايا النقد ، وليس هذا العمود الا كل التقاليد الفنية الموروثة فى القصيدة العربية عن الشعراء القدماء من امرىء القيس حتى نهاية العصر الاسلامى ، اى حتى نهاية الخلافة الاموية ، والاحتكام اليه اكثر انصافا فى النقد . لانه احكم المقاييس النقدية واصدقها .

على ان النقاد القدامى لم يستطيعوا ان يحددوا لنا مضمون هذا المصطلح النقدى ـ عمود الشعر ـ ولا نجد تعريفا صادقا له عند كل النقاد ، من قدماء ومحدثين ومعاصرين ، وتعريفنا السابق له قد يكون أوفق ما يمكن أن نعرفه به .

ـ ٣ ـ

لقد امدتنا القصيدة الجاهلية بكل القيم الفنية للشعر ، وهى قصيدة المعلقات ، التى تركت آثارها على الشعر العربى فى مختلف عصوره ، حتى مطلعها الطللى ، او مقدمتها الطللية ، صارت جزءا من تقاليد الشعر ، وفهم ناقد كبير مثل ابن قتيبة (٢٧٦ هـ) انها تدخل ضمن عمود الشعر ، وانها يجب ان تلتزم فى القصيدة . ولكن اذا كان المخضرمون والاسلاميون قد التزموا المطلع الطللى للقصيدة فاننا نجد الشعراء المحدثين ، من بشار وأبى نواس ، ومن جاء بعدهم ، قد ترك اكثرهم المقدمة الطللية للقصيدة ، وبدأوها بالغزل ، او بوصف الراح ، او بدون مقدمات على الاطلاق .

ان قصيدة المعلقات قد حددت كل التقاليد الفنية الملتزمة فى القصيدة العربية : شكلا ومضمونا ؛ موضوعا وفكرا ؛ خيالا وصورا ؛ لفظا واسلوبا وموسيقى ، وبالتالى فقد رسمت لنا عمود الشعر . والقصيدة العمودية التراثية هى قصيدة ملتزمة مقيدة ، والفن هو الفن ؛ لابد فيه من القيود ، والمثل الفرنسى يقول : لا يحيا الفن بدون قيود ، فمن خلال القيود الفنية تظهر عبقرية الشاعر وموهبته الاصيلة ، والحرية فى الفن هى استعمال الفنان الموهوب لاقصى قدرات عبقريته ، من خلال تلك القيود .

وليس من الصحيح ان نعد ذلك استعبادا فنيا ، وكان الدكتور احمد زكى أبو شادى رائد مدرسة ابوللو الشعرية (١٨٩٢ ـ ١٩٥٥ م) يرى أن الشكل العمودى او التقليدى للقصيدة استعباد للشاعر ، وعلى ذلك يسير اكثر الثائرين على عمود الشعر ، ممن يذهبون الى ان الوزن التقليدى يجر الشاعر الى استخدام اسلوب وايقاعات تضرب بجذورها فى أعماق عقله الباطن ، وتملى عليه الايقاع والمعجم والاسلوب ، وتغلبه على ابداعه وشخصيته ، وعندهم ان هذا الشكل لا يتصف بالكمال ، وهو غير قادر على التعبير عن كل الموضوعات والتجارب والحالات الشعورية عند الشعراء العموديين .

ومن الخطأ ان نتابع مذهب الذين يرمون الصياغة الكلاسيكية بانها تغلب الشاعر على ابداعه ، وشخصيته ، ولا تسمح للقوة الخلاقة ، الكامنة فيه ان تكشف عن نفسها ، ففى رأيى ان الصياغة الكلاسيكية لا يمكن ان تقف

عقبة امام الابداع وظهور الشخصية ، ولا امام حرية الفنان واستقلاله الشخصى ، وكان ابو شادى يكرر انه يهدف الى التحرر من قيود لا ضرورة لها لا الى التحرر من القواعد الفنية جملة ...

ان القصيدة العمودية بموسيقاها الجميلة ، ونغمها الموقع ، وجمالها الفنى الاخاذ ، أصبحت فى العصر الحديث مجالا للنقد . ونحن لا ننكر ان بعض هذه التقاليد يمكن التحرر منها او التجاوز عنها ، او التحوير فيها ، لمنح الشاعر قسطا اوفر من الحرية ، لكن ذلك لم يكن يجوزه — على اية حال — الذين التزموا بعمود الشعر من النقاد العرب ولا يعنى هذا ايضا التحرر من كل القيود .

ان الشعراء المحدثين فى العصر العباسى قد تجاوزوا بعض قيود عمود الشعر ، واحدثوا تجديدات واسعة فى القصيدة ، فاذا كان الشعراء الاسلاميون اى شعراء العصر الاموى ، قد احدثوا فى الشعر قصيدة الاراجيز ، فان الشعراء المحدثين قد أحدثوا قصيدة الموشحات ، وجددوا فى كل عناصر الشعر ، جددوا فى الشكل والمضمون وفى الوزن والقافية ، وفى المعنى والخيال والصورة الشعرية ، الى غير ذلك كله .

وبجانب ذلك وجد نقاد محافظون متعصبون للقديم ، كابى عمرو بن العلاء والاصمعى وابى عبيدة وغيرهم . فابو عمرو شديد التعصب على المحدثين ، لخروجهم عن عمود الشعر ، بل هو شديد التعصب على الشعراء الاسلاميين كذلك ، وكان لا يرى الشعر الا للجاهليين ، وكان أشد الناس تسليما للعرب كما يقول ابن سلام (— ٢٣١ هـ)، ولا يعد الشعر الا ما كان للمتقدمين ، وسئل عن المولدين ، فقال : ما كان من حسن فقد سبقوا اليه وما كان من قبيح فهو من عندهم .

ان مثل ذلك التعصب للقديم موجود فى الآداب الاوربية ، **فقد كان هوراس الشاعر الرومانى يرى أن شعراء الاغريق هم النماذج التى يجب ان تدرس ليلا ونهارا ، وأن الشعر ينبغى ان ينظم كما كانوا ينظمونه ،** والنقاد فى العصر الكلاسيكى فى اوربا كانوا يفتنون بالنماذج الاغريقية القديمة.

وهناك طبقة من النقاد انصفت المحدثين وشعرهم ، بل دافعت عنهم ، ومنهم خلف الاحمر (— ١٨٠ هـ) ، والجاحظ (— ٢٥٥ هـ) ، وابن قتيبة (— ٢٧٦ هـ) ، وابن المعتز (٢٩٦ هـ).

— ٤ —

وعند هذا الحد يتضح لنا معنى عمود الشعر ، وتحكيم طائفة من النقاد له فى الشعر فى القرنين الثالث والرابع تحكيما شديدا ، ولقد كان نقاد القرن الثانى يعرفون عمود الشعر بمضمونه وفحواه ، لا بنصه وفصه ، بعكس نقاد القرن الثالث الذين عرفوا عمود الشعر بحقيقته وحده ، وتحدثوا عنه فى كتبهم ؛ وكذلك فعل نقاد القرن الرابع . ومن ذلك نعرف مضمون القصيدة العمودية الملتزمة للوزن والقافية ، أو الملتزمة لعمود الشعر العربى التزاما كاملا .

كما نرى اعتدال فريق من النقاد فى تحكيم عمود الشعر فى قصائد المحدثين ، وفى انصافهم لشعر المولدين. **ولا يخلو** عصر من **عصورنا الادبية من** متعصبين لشعر الاوائل من نقاد وشعراء ، يحتذون حذوه ، **ويقلدونه** تقليدا شديدا .

على ان المعاصرين ، ممن خرجوا على المذهب الكلاسيكى، وتحرروا من الاوزان الشعرية العروضية الموروثة عن الخليل، قد نظروا الى عمودية القصيدة ووزنها الموروث نظرة خاصة ، فانصرفوا عن الاوزان القديمة وعن الاوزان المولدة جملة واقبلوا على الشعر الحر والمرسل والمنثور ، وغير ذلك من ضروب التجديد فى القصيدة الشعرية ، ممعنين كل الامعان فى الخروج على عمود الشعر مرة اخرى ، وهؤلاء لعمود الشعر والقصيدة العمودية عندهم اصطلاح آخر غير اصطلاح القدماء ، الذى أشرنا اليه من قبل . فالقصيدة العمودية لديهم هى الصورة البديلة للشعر الحر او الجديد. ولا ريب ان الشعر الحر هو خروج كامل على العمودية ومنهج العموديين ، ومن أجل ذلك كان الخلاف بين النقاد المعاصرين حوله شديدا عنيفا ، كما

كان الخلاف من قبل شديدا عنيفا حول تجديد أبي تمام وأضرابه .

ان القصيدة العمودية تعبير عن روح الشاعر الاصيلة العميقة الرفيعة ، وتمتاز بموسيقاها وبغنائيتها وبمحافظتها على كل تقاليد القصيدة وقيمها الفنية ، وهي تناق الحرية التي لا تستند الى اساس فني خالص .

***

والشعر الحر ظهر في فرنسا ، منذ عام ١٨٢٥ . وانتشر في انجلترا والمانيا وغيرهما ، ونظم اليوت شعرا حرا ، كما نظم مايكوفسكي شاعر روسيا الشعر الحر وطبق ايديولوجيته فيه ، وظهر الشعراء التعبيريون في المانيا من دعاة المذهب التعبيري ، فبدأوا منذ اوائل **القرن العشرين يطلقون صرخات الاحتجاج والغضب والسخط في الشعر والقصة والمسرحية ، بل وفي الرسم والموسيقى ، واخذوا يعملون عملهم في تحطيم القديم بحثا عن شيء جديد ، وفي مقدمة المجموعة الشعرية التعبيرية التي سموها « فجر الانسانية » نادى التعبيريون بصرخاتهم ، وقد اخذوا في تحطيم اوزان الشعر والخروج الى ميادين الشعر الحر ..**

ان هذا كله يشبهه ما نراه اليوم بيننا من دعاة الشعر الحر ، الذين يتصورون ان عصر القصيدة العمودية قد انتهى .. وهو لم ولن ينتهي ابدا .

ان القصيدة الجديدة المرتبطة بالموسيقى العروضية عند العقاد والمازني وناجي وابي شادي وابي ماضي ومطران وشكري ، لا تزال هي سيدة الموقف حتى اليوم ، مهما علت صرخات الشعر الحر المتجرد من الوزن الشعري العروضي عند شعرائه الذين ظهروا في مطالع الثلث الثاني من القرن العشرين .

واذا كان شعراء هذا الشعر الجديد لم يستطيعوا المحافظة على موسيقى القصيدة الداخلية ، وهم قد طرحوا الموسيقى الخارجية للقصيدة كذلك فكيف يمكن للقارىء ان يتأثر او يهتز بهذا الاسلوب النثري البعيد عن الغنائية؟ ومن اجل ذلك نادى العقاد والزيات وعزيز اباظة وصالح جودت وغيرهم بأن هذا الشعر الجديد اولى به ان يسمى الشعر المنثور ويؤكد عزيز اباظة في مقدمته لديوان « أصداء الحرية » للشاعر عبد الله شمس الدين بأن مصيره هو العفاء .

وقد اصبحت نازك الملائكة منذ صدر ديوانها الرابع « شجرة القمر » تتنبأ بأن تيار الشعر الجديد سيتوقف في يوم غير بعيد ، وسيرجع الشعراء الى الاوزان الشطرية ، بعد ان خاضوا في الخروج عليها ، والاستهانة بها ، مع انها كانت تتزعم حركة الجديد الشعرية ، واصدرت كتابها « قضايا الشعر » لتدافع عنه ولتؤكد انتماءه الى الاوزان العروضية الخليلية ...

ومن شعراء الشعر الجديد فريق كبير ينادي بمهاجمة التراث وعمودية القصيدة وتقاليدها الفنية الاصيلة .. يقرر ارسطو في كتابه « الشعر » ان الفنون الشعرية الكبرى — اى الجيدة — تستخدم كل ادوات المحاكاة ، وهي الايقاع والانسجام والوزن . ويتساءل افلاطون في كتابه « القوانين » : اى فن هو الفن الجيد ؟ ويجيب عن هذا التساؤل : بأنه الفن الذي يلذ ، اى يمتع الناس . فأين هذا الشعر الذي يمتع الناس اذا خلا من الموسيقى الجميلة ، والقنوات الفنية الرائعة التي تحركها موهبة الشاعر الاصيلة المستندة الى ركن قوي من التراث والقيم الفنية والموسيقى الخفية التي تغذيها العاطفة والخيال وعبقرية الشاعر في رسم الصور ..

ان الشعراء الجدد الذين حافظوا على التفعيلة قليلون جدا ، وهم قد تركوا الموسيقى المركبة الى تفاعيل مفردة لم تمنح اصحابها حظا من التأثير في وجدان السامعين والقراء .

على ان كل جديد لا يجافي الاصالة ولا يبعد عن روح الفن ، ولا يتنكر للتراث ، ولا يعادي المذاهب الاخرى ليصرعها ويقف على اشلائها ، هو جديد انساني النزعة ، لا يمكن ان يأباه احد .. لكن المصارعة في ميدان الفن تقتل روح الفن نفسها ، ولا تثمر جديدا .

لبنان
الأديب
العدد رقم 8
1 أغسطس 1964


الدكتور محمد حاج حسين

عمود الشعر

بقلم الدكتور محمد حاج حسين

قال البحتري : ان ابا نواس اشعر من مسلم بن الوليد لانه يتصرف في كل طريق .. ان شاء جد ، وان شاء هزل ، ومسلم يلزم طريقا لا يتعداه . فقيل له : ان ثعلبا لا يوافقه . فقال : ليس هذا من علم ثعلب واضرابه ممن يحفظ الشعر ولا يقوله ، وانما يعرف الشعر من دفع الى مضايقه .

والشعر حقا لا يعرفه الا من عاناه ، ودفع الى مضايقه كما يقول البحتري ، وتقديس القديم كان مثل ثعلب الاعلى ، هو واضرابه من الرواة واللغويين والنحاة ، فمن طبيعة النقد ، بصورة عامة ، تقديس القديم حتى ان اصحابه يرون كل محاولة في تجديد الادب ضربا من الاخلال بالتقاليد الادبية التي لا يجوز تجاوزها . وكانت ابحاثهم تستهدف في الغالب استدامة التقاليد المتحجرة القديمة . والشعر في نظرهم امر صناعة قبل كل شيء ، واقوى خصائصه الفنية تقوم على صدق مطابقته للشكل القديم ، وليست مقدرته في التعبير عن الذات . وهذا المبرد يقول: « ختمت الفصاحة في شعراء المحدثين بعمارة بن عقيل » وهو حفيد جرير ، عاش في القرن الثالث الهجري ، وليس له من ميزة فنية سوى انه كان بدويا يحتذي القديم ، ويجري على نمط الشعر الجاهلي ، يعيش في البادية ، ويفد بين حين واخر الى بغداد . وابن الاعرابي يختم الشعراء بمروان بن ابي حفصة ، ولم يدون لاحد بعده شعرا . وكان يقول عن شعر أبي تمام : « ان كان هذا شعرا ، فكلام العرب باطل » .

ومن الطبيعي ان الفن يسير في اتجاهه وتقدميته غير آبه لحملات النقد المسعورة التي تحاول ان تعيقه عن التعبير عن ذاتيته في نهج جديد حتى اذا استطاع هذا الجديد ان يركز أسسه ، غير هؤلاء النقاد رأيهم ، واقبلوا عليه يدرسونه ، ويحللونه ، ويتقرون عن الجمال الفني فيه ، فالنقد قد يعيق الادب عن التطور لفترة من الزمن ، ولكنه لا يستطيع ان يكبله طويلا فلا بد ان ينطلق من اساره الى ميادين فياحة مدفوعا بسنة التطور والحياة ، وقوة الفردية ، وتقاليد العصر .

والعقل السامي نزاع بفطرته الى احترام القديم ، واذا كان هذا التقديس جائزا في كل شيء ، فلا يجوز ان يكون في الادب لان طابعه الابتكار والاصالة . واذا عمدنا الى الحد منهما جاء الادب بعيدا عن التعبير عن الذات،واصبح قوالب عتيقة لا يحتدم فيها الخصب العاطفي ، والاتجاه الانساني ، وابتعد عن الانطلاق لاكتشاف عوالم جديدة زاخرة بالحياة . والفن في شموله وعمقه لا يخضع لقيود، فاذا وضعنا له قواعد وتقاليد يجب ان يترسمها اصابه الوهن والزيغ ، وجاء فنا باهتا عدمه خير من وجوده .

وكان نقاد العرب القدامى بمثابة الحراس للقديم ، فكل محاولة للتجديد هي في نظرهم،خروج على عمود الشعر . . يجب ان تبتر في قسوة وعنف . والقصيدة الجاهلية هي المثل الاعلى الذي يجب على الشعراء ان يصلوا في محرابها. يقول ابن قتيبة في كتابه الشعر والشعراء : « وليس لمتاخر الشعراء ان يخرج عن مذاهب المتقدمين في هذه الاقسام ، فيقف على منزل عامر ، ويبكي عند مشيد البنيان لان المتقدمين وقفوا على المنزل الدائر ، والرسم العافي ، او يركب حمارا او بغلة لان المتقدمين رحلوا على الناقة والبعير، أو يرد على المياه العذبة الجواري لان المتقدمين وردوا على الاواجن والطوامي ، او يقطع الى الممدوح منابت النرجس والورد والآس لان المتقدمين جروا على قطع منابت الشيح والعرار » . ومعنى هذا بوضوح الغاء كل صلة تربط الشعر بالحياة والمجتمع والحضارة ليفرغ الى اشياء لا يحسها ، ولا يعرفها .

قال خلف الاحمر : « قال لي شيخ من اهل الكوفة : اما عجبت ان الشاعر قال : انبت قيصوما وجثجاثا ، فاحتمل له . وقلت : انبت اجاصا وتفاحا ، فلم يحتمل لي » . ان الاجاص والتفاح ينبتان في الكوفة ، ويأكلهما الناس ، فعمل من تثريب يقع على الشعر اذا تغنى بهما ؟ ومما لا شك فيه ان القصيدة الجاهلية صدى صادق لحياة الشعراء الجاهليين ، فقوالبها ، ونهجها ، وتعدد موضوعاتها التي تنتظمها وحدة معنوية هي في الواقع ، انعكاس رائع لاثر البيئة . وفي اعتقادي ان اجمل شعر عربي ، والصقه الى

النفس ، واصدقه ، هو الشعر الجاهلي ، ولكن ليس من الحتم على الشعراء ان يترسموه ، ويحذوا حذوه بدافع التقليد ، فبهذا يكبلون ذاتيتهم ، ويقتلون روح الابتكار فيهم ليرسموا ظلالا باهتة لشعر غث ممجوج .

وابن قتيبة يرسم صورة للقصيدة الجاهلية التي يجب على الشعراء ان ينهجوا نهجها ، فهي تبدأ بذكر الديار والدمن والاثار ، ثم يشكو الشاعر ويبكي ، ويخاطب الربع المهجور الموحش ، ويستوقف الرفيق ليجعل ذلك سببا لذكر اهلها الظاعنين عنها ، ثم يصل ذلك بالنسيب فيشكو شدة الشوق ، والم الوجد ، وفرط الصبابة ليميل نحوه القلوب ، ويستدعي به اصغاء الاسماع اليه لان النسيب قريب من النفس ، لائط بالقلب . ويستطرد الشاعر بعد هذا الى الشكوى من التعب والسهر وسرى الليل ، وحرارة الرمضاء ، وانضاء الراحلة والبعير ، ثم يبلغ الشاعر غايته وهو منزل رئيس من الرؤساء ويستجلب دره بالمديح ، او يقدم اليه مطلبا بوصفه المتحدث بلسان قبيلته .

ولو ان النقاد اصابوا بالشعراء لاحتذاء الشعر الجاهلي في جوه الداخلي الذي يقوم على الصدق الفني ، وحرارة العواطف ، وسذاجة الفن ، وقربه من النفس ، لاصابوا المرمى ، وادوا خدمة عظيمة للشعر .. اما التقليد الخارجي ، فليس فيه اي غناء للفن ، ولا اثراء للشعر .. بل على العكس يطيح به ، ويدفعه الى الجمود والهمود ، فالموت .

ولا مشاحة ان الادب تكيفه مجموعتان من العوامل : اولاهما التجربة التي تمر بالفنان ، ويعانيها ، ويعيش فيها ، وثانيتهما هي التقاليد الادبية التي تبيح معالجة اكثر قضايا الانسان والحياة والمجتمع ، وكلما اتسعت تعمق الفن ، وغزا مناطق حية جديدة ، فاذا قصرنا الفن على معالجة عدد محدود من الموضوعات في نهج قديم قتلناه ، واصبح خواء قواء بعيدا عن التعبير عن الانسان والمجتمع ، ولكن الفن لا يعنو لهذه القيود ، فسرعان ما يحطم القوالب التي يضعها النقاد ، وينطلق الى هدفه لتحقيق فنيته . وعمود الشعر كان الغول الذي ينتصب امام انطلاقة الشعر الى عالمه الحي ، فكل من ثار به بدافع من فرديته القوية ، وشاعريته المجنحة طرد من جنة الشعراء . والمتنبي وابو العلاء المعري نبذا من دنيا الشعر فترة طويلة فقد حدثنا ابن خلدون ان شيوخه في الادب كانوا لا يعدونهما من الشعراء ، لانهما خرجا على ما تواضع العرب عليه من الشعر ، ونظما في موضوعات جديدة لم يعهدها الشعر القديم . وهذا طبيعي ، لان الشاعر الحق كالسيل الاتي لا يمكن ان تعترضه عقبات مهما تعقدت ، فلا بد ان يصل الى هدفه ، والشاعرية الصادقة تحطم كل تقليد يضعه النقاد والرواة امامها ليعوقها عن التحليق والابداع . فالفن لا بد ان يحقق ذاتيته .

وكلام النقاد عن عمود الشعريشوبه الكثير من الغموض. قال المرزوقي في مقدمة شرحه على حماسة ابي تمام : « ويتلخص في شرف المعنى ، وصحته وجزالة اللفظ واستقامته ، والاصابة في الوصف ، والمقاربة في التشبيه ، والتحام اجزاء النظم والتئامها على تخير فن لذيذ الوزن ، ومناسبة المستعار منه للمستعار له ، ومشاركة اللفظ للمعنى ، وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما » ، ومعنى هذا ان اي خروج على هذه الابواب السبعة يعد خروجا على عمود الشعر ، فالمبالغة في التشبيه والاستعارة خروج على عمود الشعر .. ولهذا طرد ابو تمام من جنة الشعراء .. لان عبقريته كانت تدفعه الى ابتكار صور شعرية فيها كل الجدة والطرافة مما لم يألفه القدماء .

ان مسايرة الشعراء لعمود الشعر ضرب من الموت لهذا الشعر الذي يجب ان يساير الحياة . والادهى من ذلك جنوح هؤلاء النقاد والعلماء الى تحديد وظائف الشعر حتى لا يخرج الشعراء عليها ، كأنهم لم يكفهم الشكل يمعنون فيه تمزيقا ، بل عمدوا الى جوهر الشعر لزهق روحه فثعلب جعل للشعر اربع وظائف هي: الامر والنهي والاخبار والاستفهام . ويتفرع عن هذه الاغراض الاساسية المديح ، والهجاء ، والرثاء ، والاعتذار ، والغزل ، والتشبيه ، والوصف .

وحاول قدامة بن جعفر ان يحصر الشعر في معاني لا يعدوها ، كما ان ابا هلال العسكري في ديوان المعاني قسم الشعر الى اربعة اقسام : المديح ، والهجاء ، والفخر ، والغزل ، ثم اضاف في مكان آخر الوصف ، ووضع الرثاء محل الفخر ، وفي هذا التقسيم كثير من الاضطراب والخلط ، لان الهدف الذي كان يضعه هؤلاء النقاد امامهم الشعر الجاهلي متناسين ان العرب ازدادت مفاهيمهم للحياة ، وامتدوا الى آفاق لم يعرفوها في جاهليتهم ، فلا بد ان ينطلقوا مع فنيتهم في التعبير عن ذاتيتهم ، وحياتهم التي لا تتسق مع ما اراده النقاد من تحجير لها .

والواقع ان الفنون الادبية لا يكيفها النقاد مهما حاولوا من الهيمنة عليها ، وسكبها في قوالب جامدة ، وانما يكفيها الانتاج الفني نفسه ، فهو الذي يحدد اخيرا معالم النقد الجديد ، وهو الذي يبدع ، وتأتي اجيال جديدة تساير هذا الابداع ، وتسيغه ، وتستخلص منه الاصول الادبية الصحيحة لتكون نبراسا للاجيال القادمة في دفع عربة التجدد الى الامام .

ورغم سيطرة النقاد ، وواسع نفوذهم لم يقف الشعراء امام طغيانهم مكتوفي الايدي ، فتمردوا ، وراحوا يبدعون غير حفيلين بهذه الاصوات القاسية التي تحاول ان تحد من ابداعهم .

والحق انهم بحاستهم الفنية الصادقة كانوا اقدر على فهم وظيفة الشعر ورسالته من هؤلاء النقاد وجابهوهم بالقسوة احيانا فعل بشار بن برد عندما علم ان سيبويه لا يستشهد بشعره في كتابه ، فسلط عليه لسانه السليط ،

ليلة « الكورنيش »

●

انا لي في شط بيروت هـــوى ... لاح في افق حيـــاتي وانـــدثر
لم يعش الا كما عاش الشـــذا ... امـــلا رف وحلمـــا قـــد عبـــر
مر كالطيف ، ولي منـــه رؤى ... دارسات ، وامـــــان ، وعبـــر
وسويعـــات مـــتى اذكرهـــا ... هاجت الـــذكرى بقلبي المستعر
لا تسلني . . . وسل الارض التي ... رويت من فيض دمعي المنهمر

* * *

ويح قلبي عـــــاد بالذكرى الى ... ليلة«الكورنيش» فيالوكر العطر
قد هفـــا قلب الى قلب بـــــه ... معلنا من وجده مـــا قـــد أسر
همسات ، وعتـــاب ، وهـــوى ... مثلمـــا نم عـــن العرف الزهـــر
لست انسى ويدي في يدهـــا ... الرقيب البحر والمأوى الشجر
كلـــما هبت علينـــا نسمـــة ... مالت الاغصان وانسل القمـــر
فراى ثغـــرا على الثغـــر هوى ... وراى صدرا على الصدر استقر
وراى قلبـــين ذابـــا لوعـــة ... وحنينا ... فهما نضوا سهر
وشفاهـــا ظامئـــات للهـــوى ... ترتجي زادا لهـــا يوم السفر .

* * *

ليلة «الكورنيش» هل من عودة ... علـــني الثم ذيـــاك الحـــجر
باحثـــا عـــن نشـــوة في تربـــه ... عل في بطـــن الثرى منهـــا اثر
انا قد اودعتـــه مـــن كـــبدي ... فلذة ... لله ما أقسى القدر !

لندن

سعيد العيسى

من « العروة الوثقى »

وهجاه لاذع الهجاء ، فعنا سيبويه لقـــوة الشعـــر ، وراح يستشهد بشعر بشار . وابو نواس كان اقدر من هؤلاء النقاد جميعا على الادراك الواعي لرسالة الشعر ، فقد تميز بحاسة نقدية ممتازة دفعته الى الوقوف بعنف امام هؤلاء النقاد ، ودعا الى تحرير الشعر من ربقة القديم . وهو في تجديده لم يحطم القيم الجمالية للشعر القديم .. وكل ما في الامر انه دعا الى ان يكون الشعر صدى صادقا للحياة الاجتماعية والنفسية التي يحياها الناس في بغداد .. في عصر زكت فيه الحضارة ونمت وماست القصور تياهة ، واستبحر العمران ، ونضجت العقول . فاحساس ابي نواس برسالة الشعر دفعه الى هذا الاتجاه مقاوما بهذا تزمـــت الرواة والنحاة والنقاد الذين كانوا يعملون على عودة الشعر للنمط الجاهلي .

وقد كان انصار القديم هؤلاء عجبا في تقديسهم له يرون فيه كل جمال واصالة .. حتى في العصر الاموي لاقـــى الشعراء منهم عنتا كثيرا فأبو عمرو بـــن العلاء يقـــول عن جرير .. لو عاش يوما واحداً في الجاهلية لما فضل عليـــه احد من الشعراء .. كأن مجرد الحياة في الجاهلية هي المقياس الصحيح للشعر .

ان عمود الشعر يحول دون كل اصالة وابتكار ..والشعر بدونهما لا يتاتى له ان يكون شعرا ، فالتقليد في الفن قتل له ، واطاحة به الى الفناء . والشاعر الحـــق هـــو الذي يكتشف دنيا جديدة ، ويبصرنا بانفسنا ، ويزيـــدنا معرفة بها ، وينفض امامنا الحياة بما فيها من تناقض عجيب . . .

مكة المكرمة — **محمد حاج حسين**

مصر
إبداع
العدد رقم 11
1 نوفمبر 1992

عابد خزندار

ما بعد الحداثة

عن الحداثة وما بعدها

«التناص أصل الحداثة»

الحداثة ــ كما هو معروف ــ مذهب أدبى ، ولكنها فى الوقت نفسه ــ وكما يدل عليها اسمها ــ فترة زمنية أو تاريخية ، بدأت فى زمن ما وانتهت وأعقبها ما يعرف بما بعد الحداثة ، ولو أن بعض النقاد ومنهم ليوتار يقرر أن ما بعد الحداثة ليس نهاية الحداثة ، وإنما الحداثة فى صيرورتها المتطورة وهذا يعنى أن الحداثة لم تنته بعد ، ولكن هذه النقطة موضع خلاف وجدل بين النقاد ، وهو جدل سيمتد ويتشعب إذا تساءلنا عن ميلاد الحداثة نفسها ومتى بدأت ، فالبعض يرى أنها انطلقت من انحسار الرومانطيقية وانطلاقة البرناسية والرمزية ، والبعض يرى أنها انطلقت من جيل إزراباوند ومعاصريه . ولا أريد أن أعرض لكل هذه الآراء فليس هذا موضوعى وإنما أريد أن أقرر أن الحداثة ولدت من رحم التناص ، وإلى حد ما مما يسمى بالــ « PARODY » أو المحاكاة الساخرة ، وقد يقال أن التناص قديم قدم النص نفسه ، وهذا بالطبع صحيح ، فالإلياذة ــ على سبيل المثال ــ لفرجيل ليست إلا تناصا للأوديسا لهومير ، وقد يقال أيضا أن « البارودى » قديمة ، وجينيت كتب بحثا مطولاً عنها ، وذكر أن أول إشارة لها ، وردت فى بحث لأوكتاف ديلابيير فى عام ١٩٧٠ ، وقد عرّفها بأنها فاصل يتخلل مسرحية كلاسيكية فى فترة الاستراحة ، يقوم فيها الممثلون بمحاكاة العمل الكلاسيكى وتحوير معناه بحيث يتحول إلى عمل مضحك مستخدما النص نفسه ، للتسرية عن المشاهدين ، ثم يعود جينيت ويقرر أن « البارودى » تضرب بجذور أعمق من ذلك فى التاريخ ، ولا أريد أن أستعرض بحث جينيت ، وقد حددت المرجع ، وعلى القارىء أن يعود إليه إذا أراد الاستزادة من هذا الفيض . بعد ذلك نجد أن باختين يقرر أن الرواية نشأت من البرليسك (BURLESQUE) وهو مشابه للبارودى ، وقرين له . أى كلمات أخرى نشأت من فن الشعب أو الطبقات المسحوقة كصرخة احتجاج ضد الفن

(والفكر المهيمن) للطبقات الارستقراطية والأدب الكلاسى الذى يمثلها ، والحداثة نفسها انطلقت من الموقع نفسه ومن الفكرة نفسها كصرخة احتجاج ، وربما ثورة ضد الأدب الكلاسى الذى تكلس . وبالتالى ضد المجتمع البورجوازى المهيمن الذى فرض نمطا جديداً للحياة تطور من البورجوازية ، مروراً بالإمبريالية ، وانتهاء بما بعد الإمبريالية ، وسيطرة المجتمع الاستهلاكى والميديا ، أو مـا يسميه ميـلان كـونـديـرا بسيطـرة الـ (IM AGUOGUES) التناص إذن قديم ، وكذلك البارودى (والبارودى نوع من أنواع التناص) على أن الحداثة تتميز بأنها انطلقت من التناص ، بدلاً من أن تنطلق من الواقع وتحاكيه ، وهى ما يسمى بال (MIMESIS) أو (REPRESENTATION) كما هو الحال فى الدراما الإغريقية ، أو الرواية الواقعية ، ولكن هذا لا يعنى انها ــ كما يدعى البعض ــ تشير إلى نفسهـا (SELFREFERENTIAL) أو تشير إلى نصوص سابقة وحسب ، دون أن تشير إلى الواقع ، ذلك لأن النصوص السابقة روايةً وتاريخا (والتاريخ نص وايضا سرد (NARRATIVE) تشير إلى الواقع ، والنص الحديث عندما يتضمن النص القديم ، فإنه يشير إلى الفرق بين واقعين ، الواقع الكلاسى (أو الرومانتيكى ،

أو واقع البورجوازية فى مراحلها الأولى) والواقع الحديث . ولهذا ، ومن هذا المنطلق فإننا نستطيع ان نحدد بداية دقيقة للحداثة . وهذه البداية تتمثل فى رواية (بترسبورج) للكاتب الروسى أندريه بيلى ، وفى قصيدة اليباب THE WASTE LAND وقد نشرت (أى رواية بترسبورج) فصولاً فى إحدى الدوريات الروسية فى العقد الأول من القرن العشرين ثم نشرت بعد ذلك فى كتاب فى عام ١٩١٥ . والرواية فى ظاهرها تبدو كرواية واقعية ، فالسرد طولى (LINEAR) والرواية تخضع لقانون الغائية (TELEOLOGY) ثم انها ترتكز على الحدث الأرسطى أو الـ PLOT) ، ولكنها تعود وتنسف (SUBVERT) كل ذلك لتتحول إلى بارودى للرواية الواقعية . ولابد هنا من تلخيص هذه الرواية ، أو تلخيص حدثها ، ولو بشىء من الابتسار . خاصة وأنها تشكل أول معلم من معالم الحداثة .

أحداث الرواية تدور فى روسيا فى عام ١٩٠٥ ، حيث كانت تخوض حربا خارجية ضد اليابان ، وحيث كان الداخل يغلى بثورة داخلية ، وتكلف إحدى المنظمات الثورية واحدا من اعضائها بقتل أبيه ، وتزوده بقنبلة زمنية ، والأب سيناتور وواحد من دعائم النظام ، وفى البداية وتحت تهديد من المنظمة بتصفية الابن إذا لم يقتل أباه ، يقدم الابن على توقيت القنبلة الزمنية ، ويضعها فى غرفته ، على أن يضعها فى غرفة الأب فيما بعد ذلك ، ولكن الابن يتراجع بعد ذلك عن قتل أبيه وخاصة بعد أن أعفاه أحد زملائه فى المنظمة ، وهو حلقة الوصل بينه وبينها من هذه المهمة ، ويذهب إلى غرفته ليقذف بالقنبلة فى البحر ، ولكنه لا يجدها ، ذلك لأن الأب فى سبيل أن يعرف حقيقة ابنه يذهب إلى غرفته ويجد صندوقا مشبوها فيحمله إلى غرفته ليبحث عن حقيقته فيما بعد . ولكن القنبلة زمنية وستنفجر حتما ، وهنا نصل إلى ذروة الحدث أو الـ (CLIMAX) فهل سيتحقق الحدث الارسطى ، أو الواقعى ؟ .

هنا يحدث النسف أو (SUBVERSION) للرواية الواقعية ، ويتحـول الـ (CLIMAX) إلى الـ (ANTI CLMAX) أو الذروة إلى لا ذروة ، أو إلغاء الحدث الأرسطى ، والحداثة رغم أن اسمها مشتق من الحدث تلغى الحدث ، وليس فى كل روايات الحداثة اى

حدث أو بطل . فقد انتهى الحدث وانتهى البطل بعد أن انسحق الفرد مع تحول البورجوازية إلى الإمبريالية . وهذا ما يحدث فى رواية « بترسبورج » . الأب بطل الرواية فقد هذه الصفة فقد أحيل إلى التقاعل . وفقد وظيفته كركيزة من ركائز النظام الحاكم . والحدث وهو انفجار القنبلة لم تعد له أية أهمية ، فلو قتل البطل فإن قتله لن يؤثر فى مسار الأحداث ، والقنبلة تنفجر فعلاً بعد ذلك ، ولكن انفجارها وهو الحدث الأرسطى المتوقع) لا يقدم ولا يؤخر ، أى أن الحدث الأرسطى ينتهى إلى (FARCE) أو إلى بارودى ينسف الرواية الواقعية .

والرواية تحتوى بجانب الحدث الرئيسى على أحداث جانبية ينتظمها الحدث الرئيسى ولا تخل بوحدته ــ وحدة الحدث كما هو معروف هى أهم الوحدات الأرسطية الثلاث ، حدث واحد فى مكان واحد وفى زمن واحد ، ووحدة الحدث مهمة أيضا فى الرواية الواقعية ــ أهم هذه الأحداث هو هروب أم البطل وزوجة الأب المخطط لقتله ، مع عشيق إيطالى إلى أوروبا ، ولكن الأم ما تلبث أن تعود ويعود الوفاق بينها وبين زوجها ، وهذا خروج واضح ومقصود على الرواية الواقعية ، ذلك لأن بطلة الرواية الواقعية عندما تخون زوجها لابد أن ينتهى بها الأمر إلى الانتحار كما حدث لايمابوفارى وأنّا كارنينا ، فالعلاقة الزوجية الوثيقة شرط أساسى من شروط البورجوازية فى مراحلها الأولى ، وهى الطبقة التى وصفتها وعبرت عن مصالحها الرواية الواقعية وإذن فإن عدم انتحار زوج الأب إرهاص بانتهاء مرحلة من مراحل البورجوازية ، ومولد مرحلة أخرى ، أو بتعبير آخر إرهاص بالحداثة . حيث يتحول الحب وكل شىء إلى سلعة لا تصلح للاستهلاك إلا لمرة واحدة ، وهو ما يمكن أن نسميه (COMMODIZATION OF LOVE) وهذا ما تؤكده لنا رواية يوليس لجيمس جويس ، والرواية فى حد ذاتها ـ وخاصة فيما يتعلق بمعمارها ـ تنهض على التناص ، ولكنها فى مضمونها أيضا تقدم لنا نصاً أو واقعاً موازيا للأوديسّا لهومير ، وسأحصر حديثى فى الفصل الخاص بنوزيكا والذى تدور أحداثه خارج مدينة دبلن فى الشاطئ المعروف بساندى ماونت SANDY) (MOUNT SHORE ، وهو مكان رومانطيقى بعيد عن ضجة المدينة وصراعها اليومى ، والزمن أيضــا رومانطيقى ، وهو الأصيل مع انحدار الشمس وما تضفيه على الأجواء من ألوان وظلال تلهب الخيال والغرائز فى الوقت نفسه أى أننا إزاء سيناريو أو (SETTING) رومانطيقى ، وأبطال السيناريوهم ثلاث فتيات وثلاثة أطفــال ، الفتيات هن سيسى كـافرى SISSY) (CAFFRY وايدى بوردمان (EDY BOARDMAN) وجيرتى ماكدويل (GERTY MACDOWELL) ، وتوأمان وهما شقيقا ايدى بوردمان فى الرابعة من عمرهما ، وطفل رضيع فى الشهر الحادى عشر من عمره ، ثم ليوبولد بلوم بطل الرواية الذى يشاهد هذا السيناريو أو المشهد عن كثب . وفى هذا الفصل نجد غير نص ، وبالطبع نجد تداخلاً بين هذه النصوص ، بالطبع هناك أولاً النص البورجوازى الذى يتمثل فى وجود أفراد العائلة الواحدة ، ثم هناك النص الرومانطيقى والذى سيتأكد عندما نمضى فى قراءة هذا النص ، وهناك أيضاً نص دينى كنسى ، حيث تصل إلى أبطال المشهد ترانيم تمجد مريم العذراء من كنيسة قريبة من الشاطىء ، وهذا يعنى أن الحب (خاصة أن هناك ثلاث فتيات ورجلاً) ليس مشروعاً إلا إذا تحول إلى زواج تباركه الكنيسة وتوثقه ، ثم نجد نصا إغريقيا ، عندما يتصارع التوأمان . ويحدثنا السارد بأن تفاحة الشقاق كانت قلعة

رملية بناها أحد التوأمين وهدمها الآخر ، وتفاحة الشقاق تحيلنا وتجرنا غصبا إلى النص الإغريقى ، وبالذات إلى نص إيزيس (ERIS) إلّهة الشقاق التى لم تدع إلى زواج بيليـوس (PELEUS) وثيتيس (THE-TIS) فجاءت إلى الحفل رغم أنها غير مدعوة ومعها تفاحة مكتوب عليها : إلى الأجمل ، وتنافس عليها هيرا واثينا وافروديت ، واختيرباريس حكما لاختيار الأجمل فمنحها لافروديت التى كافأته بخطف هيلين أجمل امرأة وتزويجها له . ونجم عن ذلك حرب طروادة المعروفة . والمشهد نفسه أو السيناريو يتكرر فى الفصل الخاص بنوزيكا فى رواية (يوليس) . يلعب الشقيقان بالكرة ، ويركلانها وتنتهى إلى حيث يقف ليوبولد بلوم ، ويمسكها وأمامه الشقيقان وثلاث فتيات ، ويقذفها وتنتهى إلى حيث تقف جيرتى ما كودويل ، وهنا تتحدد العلاقة ، ونعرف أنها بين بلوم وجيرتى فعلى أى وجه تنتهى ؟ ثمة عدة نصوص يمكن أن تحدد نهاية هذه العلاقة ، ثمة النص الإغريقى حيث تقدم الفتاة (التى يجب أن تكون عذراء) قربانا للزوج أو الآلهة (كمثال ايفيجنى أو ايفيجنيا (IPHIGENIA) ، وثمة النص الكنسى أو الدينى ، ثم النص البورجوازى ، وقد تحدثت عنهم آنفا ، ثم يأتى النص الرومانطيقى ، وهو النص الذى يطغى على الفصل ، والحقيقة أن النص بارودى للغة روايات الرومانس ، حيث يتحدث عن سندريلا الفتاة الجميلة الفقيرة التى يأتى رجل أحلامها وينشلها من وهدة هذا الفقر ، ويعيشان بعد ذلك فى التبات والنبات . ثم يأتى أخيراً النص الحداثى الذى يقتحم هذه الأجواء حيث البحر والهواء النقى المشبع بالبرودة ، والترانيم الكنسية ، واللعب البرىء ، والآمل العريقة ، يأتى ليحدد لنا مصير سندريلا الحديثة . تتصاعد فجأة إلى السماء وتغشّيها صواريخ نارية تشغل الجميع ، وتصرفهم عمّا كانوا عليه ماعدا بلوم وإلى حد ما جيرتى ، فأى نص بعد ذلك سينتصر ويحدد العلاقة بينهما ؟ بالطبع ينتصر نص الحداثة ، ويمارس بلوم وهو يشاهد جيرتى والفستان الذى يتصاعد عن ساقيها وهى تتطلع إلى السماء ، يمارس جلد عميره أو العادة السرية ، ثم يغادر المكان وكأن شيئا لم يكن ، والنتيجة بالطبع هى العقم الجنسى والعقم الحضارى ، وعقم الإنسان نفسه وخواؤه ، وقبل هذه الأحداث بقليل تدور حوادث مشهد آخر بين زوجة بلوم نفسه وشخص آخر يمارسان فيه العلاقة أو الخيانة الجنسية ، وبلوم نفسه يعلم ذلك ويعرفه ولهذا لم يعد إلى بيته عقب الظهيرة ، وذهب إلى الشاطىء ، ولكنه فى النهاية يعود إلى بيته . والمقارنة بالطبع هنا واردة بين النص الكلاسى والنص الحداثى ، بين بينيلوبى الاوديسّا لهومير ، ومولى بلوم أو بنيلوب يوليس لجويس . أى أن الحب قد أصبح مجرد سلعة ، ودخلنا عصر الحداثة ، حيث يقترن إفلاس الحضارة بعقم الإنسان وخوائه وانمحاء ذاتيته وفرديته وعجزه عن تغيير مجريات الحياة ، وهو ما تؤكده قصيدة « اليباب » لإليوت . وهى قصيدة تناصية لا تخلو أيضا من البارودى .

وهى تستحضر لنا عدة نصوص منها على سبيل المثال لا الحصر كتاب جيسى وستون « JESSIE WESTON » (FROMRITUAL TO ROMANCE) الملك الصياد THE FISHERKING والذى تردد اسمه فى عدة أساطير ، وهو ملك عقيم يحكم شعبا عقيما هو الآخر ، أى النص هنا هو عن العقم ، ومن هذه النصوص أيضا الكوميديا الإلّهية ورواية كونراد THE HEART OF » DARKNESS « ... إلخ .

ومن الواضح أن إليوت تأثر بجويس وحذا حذوه فى التناص ، وهو قد اعترف بذلك عندما قال بصورة غير مباشرة ، معلقا على رواية « يوليس » : —

« I WISH FOR MY OWN SAKE THATI HAD NOT READ IT». « كنت اتمنى لمصلحتى الخاصة لو لم أكن قد قرأتها (أى رواية يوليس) » .

والقصيدة — كما قلت — هى عن العقم ، عقم الحضارة الغربية وإفلاسها وعقم الإنسان الحديث ولهذا سأختار منها مقطعا بهذا المعنى ترجمة شاعرنا أحمد عبد المعطى حجازى فى كتابه (مدن الآخرين) : —

فى الساعة البنفسجية ، حين ترتفع العينان والظهر
من على المكتب . حين تقف الآلة البشرية
اتأرجح بين حياتين ، انا تريزياس ، العجوز
ذو الضرعين المغضنين
ورغم انى اعمى ، استطيع أن أرى فى الساعة
البنفسجية .
فى الساعة المتأخرة التى تحثّ الخطى إلى البيوت .
تُرجع الملاّح من عرض البحر ، وتعيد كاتبة الآلة إلى
مسكنها ساعة الشاى
لترفع ما تخلف من فطورها ، وتشعل موقدها ،
وتعد لنفسها وجبة من المعلّبات .
فى فراغ النافذة ، علّقت بلا مبالاة اقمصتها الداخليّة
حيث تدغدغها أشعة الشمس الأخيرة .
وعلى الأريكة (سريرها فى الليل) تكومت
جوارب ، وأخفاف ، ومشدّات للصدر والخصر .
انا تريزياس ، العجوز ذو الضرعين المغضنين
الذى رأى المشهد وتنبّأ بالبقية
انتظر ، أنا أيضا ، الضيف المنتظر .
يصل . الغندور المدمل الوجه
نلسخ صغير فى مكتب عقارى .
يحاول استثارتها بمداعبات
لا تردّها ، وإن لم تطلبها
حتى إذا تهيّج وصمّم ، هاجم على الفور
لا شىء يقطع الطريق على يديه المغامرتين
ولأنه لم ينتظر منها جوابا
فقد قلب فتورها إلى ترحيب
أخيراً يمنحها قبلة متفضّلة
ويهبط متلمّساً طريقه فى ظلمة السلالم .
....
الآن ، وهى تنظر لحظة فى المرآة ،
تتذكر بالكاد عشيقها الذى اختفى ..

والمشهد واضح لا يختلف كثيرا عن المشهد فى نوزيكا ، وهو يتحدث أيضا عن تحويل الحب إلى سلعة ، أو الحب العابر (ONE - NIGHT STAND) ، والنص الإغريقى أى نص تريزياس يؤكد فكرة العقم ، فتريزياس خنثى عقيم ذو ثديين مغضنين ، على أن هذه القصيدة يجب أن تقرأ جنبا إلى جنب مع قصيدة « الرجال الجوف » ، التى تؤكد لنا أن إنسان الحداثة ، أو إنسان العصر الحديث إنسان أجوف ، عدا أنه عقيم .

وقصيدة الرجال الجوف (THE HOLLOW MEN) قصيدة تناصية ، وهى تضمن نص دانتى عن الكوميديا الإلّهية ، وخاصة عن رجال الأعراف الذين يقفون على حافة النهر ، نهر اشيرون ، بين الجحيم والفردوس ، ذلك لانهم لم يقترفوا شيئاً يمكن أن يؤدى بهم إلى الجحيم ، وبالمقابل لم يمارسوا الحرية الممنوحة لهم ليحبوا أو يفعلوا شيئا يكافأون عليه بدخول الفردوس ، إنهم رجال جوف ، وليسوا أرواحا ضالة .

THOSE WHO HAVE CROSSED
WITH DIRECT EYES, TO DEATH'S
OTHER KINGDOM

REMEMBER US-IF AT ALL - NOT AS LOST
VIOLENT SOULS, BUT ONLY

AS THE HOLLOW MEN
THE STUFFED MEN

وأولئك الذين عبروا بأعينهم المتطلعة المشرئبة إلى الفردوس ، أولئك الذين عاشوا احبوا هم يتذكروا الرجال الجوف ، وإذا ذكروهم ، وهذا قد يحدث بالكاد فإنهم سيذكرونهم كرجال جوف . الذين أحبواهم الذين يعبرون نهر أشيرون إلى الفردوس ، ولهذا فإن التى تقود دانتى إلى الفردوس تلك التى أحبها وأخلص لها وهى بياتريس ، وليس فرجيل والقرآن الكريم يحدثنا عن ذلك عندما يقرر أن « الأخلاء يومئذ بعضهم لبعض عدو إلا المتقين » .

٢ ـ «نقد ... ما بعد الحداثة»

العنوان عائم وغائم ، ويحتمل غير معنى ، ويقتضى غير تفسير . فكلمة «النقد» لم يعد لها . كما يقول **بارت** ـ أى وجود ، أى ليس هناك «نقد» مقابل «الإبداع» ، لم يعد ثمة أى وجود منذ **مالارميه** إلا للكتابة . ذلك لأن «الإبداع» إنتاج لغوى ، أو إنتاج «نص» لا علاقة له بالواقع ، أو ما يسمى بالمشار إليه « REFERENT حيث أن هذا لا يعدو أن يكون وهماً أو أسطورة «MYTHE اى أن «الإبداع» رواية وشعراً ، أو على الأصح «نصًا» ليس مرآة للواقع ، ولا يمثله ، إنه يمثل نفسه ، ولا يشير إلى اى شىء يقع خارجه . والنقد أيضاً بدوره ليس إنتاجاً لغوياً ، قد يصح أن نسميه نقداً للغة ، ولكن هل يخرج «الإبداع» عن نطاق ذلك ؟ اليس هو الآخر نقداً للغة ، وليس نقداً للواقع . وانهيار الحواجز بين «الإبداع» و «النقد» يقابل انهيار الحواجز التى كانت قائمة ومنتصبة ، بين الفلسفة والتاريخ ، وعلوم الاجتماع ، والأنثروبولوجيا ... الخ هل نستطيع على سبيل المثال ـ ان نقرر أن فوكوه مؤرخ ، أو عالم اجتماع ، أو عالم نفس ... الخ يصعب ذلك بالطبع ، ولا نملك فى النهاية إلا أن نقرر أنه كاتب وحسب . والتاريخ نفسه ، لم نعد ننظر إليه على أنه رصد وإثبات لوقائع وأحداث ، وما يسمى بإثبات الحقائق . إن التاريخ أيضاً نص ، أى كتابة ، ولذلك اسقطنا كلمة التاريخ من الاستعمال ، وأبدلناها بكلمة «التأريخ» أى «التاريخ المكتوب» «HISTORIOGRAPHY وهذا يعنى اننا نتعامل معه كما نتعامل مع اى نص آخر ، أى انه يعكس نفسه ، أى يكتب نفسه ، إنّه لا يحاكى أو يمثل ، وبالتالى لا يحتمل الصدق أو الكذب ، أى لا نستطيع أن نقول إنه صادق أو كاذب أو صحيح أو مزيف ، إنّه نص وحسب ، وهذا يعنى أنّه خاضع للتفكيك أو النقض -DECON STRUCTION ويحتمل غير قراءة .

إنه باختصار لا يختلف عن الرواية ، بل إن البعض يسمى الرواية METAHISTORIOGRAPHY أى «ما وراء التاريخ المكتوب» . ويمكن أن ننظر إلى الاثنين على أنهما قطع وإلصاق COLLAGE/MONTAGE ، أو «توليف» تماماً كما يحدث فى السينما ، وما يسميه المخرج الروسى الشهير **ايزبنشتاين** «بالمونتاج الفكرى» INTELLECTUAL MONTAGE» ، هو اننا نأخذ صوراً للواقع أو العالم ، ونستلب هذه الأشياء من سياقها ، ونضعها فى سياق آخر ، مما يعنى اننا يجب أن نتعامل مع السياق الجديد ، وليس مع السياق القديم ، أو

الواقع القديم ، وهذا ما تعنيه كلمة «META» التي يمكن أن نتصورها على أنها «الواقع الآخر» .

اسوق مثالاً على ذلك ، ولو أنّه لا يعبر تماماً عمّا اقصده . بعد الغزو السوفييتي لتشيكوسلوفاكيا في عام ١٩٦٨ ، عرض التليفزيون الروسي فيلماً لهذا الغزو ، كان من الواضح فيه أن الشعب التشيكوسلوفاكي رحّب بهذا الغزو وهتف له . كل اللقطات في الفيلم تشير إلى ذلك . وعندما يتعامل الناقد السيميوطيقي مع هذا الفيلم ، فإنه لا يبحث عن توثيقه صدقاً وكذباً ، ولكنه يفككه ، ويمارس معه عملية عدوانية ، ويقطع المونتاج ، ويعيد تأليفه ، ويشير إلى الاحتمالات المختلفة والممكنة لقراءته . وقد تقضي بنا عملية التفكيك ـ كما حدث فعلاً ـ إلى اكتشاف صور أو لقطات أخذت أو صورت في عام ١٩٤٥ (حيث رحّب الشعب التشيكوسلوفاكي فعلاً بالجيش السوفييتي الذي حرره من الاحتلال النازي الشرس) وأضيفت إليها أو الصقت لها صور من عام ١٩٦٨ . مما يعني أن الفيلم لا يصور الواقع ، ولكنه يتحدث عن نفسه ، عن إنتاجه ، أو عملية المونتاج التي تألف منها ، وهي عملية لا يمكن أن نصفها بأنها صادقة أو كاذبة . لأن المونتاج يقدم لنا عدة عوالم محتملة « POSSIBLE WORLDS ونحن عندما نقرر أنّه «صادق» أو «كاذب» فإن هذا يعني أن الفيلم لا يحتمل إلا قراءة واحدة وهذا مستحيل لأنه «مونتاج» ، على أننا نستطيع أن نقرر باطمئنان ، انه لا يمثل الواقع . إنه واقع آخر هو واقع المونتاج ، أو واقع الفعل .

وهذا ما يعنيه البنيويون عندما يقررون ان المشار إليه «LE RÉFERENT» أو المرجع او الواقع «LE RÉEL» مجرد وهم أو سطورة ، وإننا يجب أن نحصر اهتمامنا في العلاقة بين الدوال داخل النص ، (الصور داخل المونتاج ، ولهذا فان البنيويين يقررون أن الفيلم نظام سميوطيقي ؛ أي لغة ، باعتبار أن الصور ، أو اللقطات دوال .)

والدال هنا مستقل عن مدلوله الوضعي ، أي أن القطة ليست قطة . وإنما القطة كدال تتحدد من خلال علاقتها بالدوال الأخرى داخل النص ، وهي ظاهرة تسمى باستقلال الدوال AUTONOMY OF SIGNIFIERS (سنجد بعد قليل أن نقاد ما بعد الحداثه يسمون هذه الظاهرة «استبداد الدوال TYRRANY OF SIGNI-FIERS .

اعود واقرر ـ مرة أخرى ـ أن التاريخ مونتاج ، ولعل ما أعنيه قد اتضح الآن . واعود في الوقت نفسه ـ إلى العنوان : «نقد .. ما بعد الحداثه » وهو كما هو واضح عنوان غائم وعائم . فقد يعني انني انقد تيار ما بعد الحداثة ، وقد يعني أنني أتحدث عن النقد عند هذا التيار ، والمعنيان واردان ومشروعان ، ولا يمكن لأحدهما أن يلغي الآخر ، كما ان ثمة معنى ثالثاً ، وهو انه ، كما قلت ليس ثمة أي نقد وليس هناك إلاّ الكتابة . على أننا لا يمكن أن نلغي كلمة النقد ـ رغم انه لم يعد لها وجود ـ لأننا كما يقول جاك ديريدا ، لكي نفهم اى نص ، ولكيلا نفقده ، لابد أن نحتفظ بوسائل النقد القديم ، وأدواته . ذلك ما عبر عنه في كتابه «الاجرومية» «DE LA GRAMMATOLOGIE وهو كتاب ليس عن النحو ، كما يبدو من اسمه ، بل عن شيء آخر ، سأتحدث عنه بعد قليل .

المهم ، سأستخدم كلمة «النقد» ولكي نفهم «نقد ... ما بعد الحداثة» ونتعرف عليه لابد أن نحدد الفروق بين النقد التقليدي ، والحديث (البنيوي) وما بعد الحديث ، أو ما بعد البنيوي . ويمكن أن نتعرف على هذه الفروق من خلال ما يعرف بالقصدية «INTENTIONALITY ، ولكن هذا لا يعني انها المعيار الوحيد ويمكن أن نتعرف

على تلك الفروق من خلال هذه المقارنة :ـ

١ ـ فى النقد التقليدى ، الغاية هى البحث عن قصدية المؤلف ، أى ما يريد أن يقوله المؤلف . أى محاولة التعرف على موقفه من الحياة ، ورؤيته لها ، وهو ما يحدث عندما نقرأ بلزاك ، ونقرر أنّه يكتب عن واقع البرجوازية الفرنسية ، ويرى أن المال ، أو الاقتصاد هو المحرك الأساسى لاتجاهات المجتمع ، والمشكّل الأول لروحه .

٢ ـ أما فى النقد البنيوى ، فالقصدية ليست قصدية المؤلف ، وإنما قصدية النص ، النص هو الذى يقصد ، أما المؤلف فإنه غائب ، أو ميت ، وفى هذه الحالة يجب أن نبحث فى النص نفسه ـ وليس فى أى شىء خارجه ـ عن الآليّات التى تحدد لنا هذه القصدية .

٣ ـ فى نقد ما بعد الحداثة ، المتلقى أو القارىء هو الذى يحدد القصدية ، هذا إن وجدت ، إذ أن وجودها ينطلق من تصور المتلقى للنص ، وتفاعله معه . والحديث هنا لا يكون عن آلياتٍ فى النص ، وإنما اليّات ، وحتى رغبات أو أهواء تنطلق من المتلقى . وهو ما تتحدث عنه بإسهاب نظرية التلقى ، RECEPTION THEORY

وهكذا نكون قد استخدمنا مصطلحاً من مصطلحات النقد القديم ، وهو «القصدية» . على أننا عندما نتعامل مع نص حديث ، فإننا لا نستطيع أن نصل إلى «قصدية» المؤلف ونحددها ، وسأثبت هذا النص للشاعر الفرنسى

ڤاليرى VALERY :

(*) يقول ڤاليرى فى المقطع الأول من قصيدته «المقبرة البحرية» :

Ce toit tranquille, ou morchent des colombes,
Entre les pixns palpite, entre les tombes;
Midi le just y compose de teux .
La mer,la mer, toujours recommencée!
O recompense apres une pencée
Qu, un long regard sur le calme des dieux!

السقف الذى تطوف فوقه الحمائم
والذى يخفق بين أشجار الصنوبر والمقابر
والظهيرة المحرقة التى ترسل عليه شواظاً من النيران ،
البحر الذى يغدو ويروح

هذا النص يحتمل غير قراءة ، ممّا ينفى فكرة وجود «قصدية» للمؤلف . سأقراه بداية قراءة بنيوية .

ولكن قبل ذلك ما الذى يمكن أن يقوله النقد القديم فى هذا النص ، النقد القديم ينطلق من وضعية اللغة (أى أنها مواضعات) لكل دال مدلول محدد ، هو المدلول المعجمى أو الإشـارى ، DENOTIVE ، ويمكن أن نفهم النص بالرجوع إلى المعجم ، والبحث عن مدلول كل دال ، وحتى لو كان هذا المدلول مجازيا ، فإن المعجم يورد أيضا المدلولات المجازية ، وإذن فليس ثمة اية إشكالية ، أوهذا ما يبدو لنا . ولكنّنا سنجد ـ كما يحدث دائما ـ أن ما ظهر سيختفى إزاء ما « بطن» البيت الأول ، ليست فيه أى مشكلة ، والمدلول واضح ، سقف تطير فوقه الحمائم ، وهو ليس بدعاً فى ذلك ، فهذه حال كل السقوف . أما فى البيت الثانى فنجد أن السقف ليس ثابتاً بل يخفق وينبض ، ويتحرك . وهذا لا يشكل مشكلة كبيرة . فطيران الحمائم قد يوحى لنا بحركة السقف ويقنعنا بها خاصة عندما نعرف من البيت الثالث أن ثمة وهجاً للشمس يوحى هو الآخر بالحركة ، كما يحدث فى ظاهرة السراب ولكن البيت الرابع الذى يفاجئنا بالبحر بحركته التى لا تهدأ يقدم لنا وللنقد التقليدى مشكلة ، فما دخل البحر فى هذه اللوحة ، وما علاقته بالأبيات السابقة ؟ مما يجعل النقد القديم يقرر أن البيت الأخير مقحم على المقطوعة ، إلا إذا كان المقصود

هو تشبيه السقف بالبحر ، ولكن لا توجد في النص أية أداة تشبيه تشير إلى ذلك . وبالطبع من الصعب هنا أن نحدد قصدية المؤلف .

ونأتي إلى النقد البنيوي الذي يقرر بداءة أن المؤلف غير موجود ، وأن قصديته غير واردة . كما يقرر أيضاً أن مدلول الكلمات لا يتحدد بالرجوع إلى المعجم ، وإنما من خلال علاقتها بالكلمات الأخرى داخل النص أي أننا يجب أن نفترض بداءة أن السقف ليس هو السقف وإنما شيء آخر يحدده النص ، وبالطبع ليس للمؤلف أي دخل في ذلك ، إنه ميت . والسقف في هذا النص لا يمكن أن يكون شيئاً آخر غير البحر ، أي أن المقطوعة في أبياتها الأربعة لا تتحدث إلا عن البحر . فالبحر هو الذي يخلق ويتموج ، ويموت ويولد ، ويغدو ويروح ، ويلتمع ويتوهج تحت أشعة الظهيرة المحرقة . أما الحمائم فليست هي الحمائم التي يحددها المعجم ، ولكنها السفن بأشرعتها البيضاء ... الخ هذا هو إذن المعنى ، وأما القصدية ، فالمقصود هو وصف البحر المقبرة ، خاصة وأن عنوان القصيدة هو «المقبرة البحرية» .

ثم يأتي نقد «ما بعد الحداثة» ليلقي ظلالاً من الشك على المعنى الذي وصل إليه البنيويون . وما بعد الحداثيين ، أو التفكيكيون يقررون أن المعنى لا يمكن أن يتحدد ، وأن هناك دائماً وأبداً غير معنى ، وفاليري نفسه يذهب إلى شيء من ذلك حيث يقول :ـ (أنا أكتب ذلك من الذاكرة) IL N'Y A PAS DE VRAI SENS D' UN TEXTE.

«ليس ثمة معنى حقيقي في أي نص» فمن جهة يمكن أن يكون النص عن البحر ، ولكنه يمكن أن يكون أيضاً عن سقف حقيقي ، وإقحام البحر هنا هو نوع من المونتاج ، وإذا بدا لنا كما مر القول ، أنه ليست ثمة علاقة في النص بين البحر والسقف ، فإن القارىء أو المتلقي يمكن أن يقيم مثل هذه العلاقة ، تماماً كما يحدث في المونتاج السينمائي ، إذ أن المشاهد هو الذي يخلق العلاقة بين اللقطات المتتابعة . ويمكن أن تستشهد هنا بمثال من شعرنا العربي :

عَدَوْلِيَّةٌ ، أو من سَفين ابنِ يامِنٍ
يَجُورُ بها المَلاَّحُ طوراً ويَهْتدي
يَشُقُّ حَبابَ الماءِ حَيْزُومُها بها
كما قَسَمَ التُّرْبَ المُفايِلُ باليد

الحال هنا لا يختلف عن نص فاليري ، المقاطع الثلاثة الأولى تصف سفينة تشق العباب ، ولكن المقطع الرابع يأتي ويقحم الترب أو الرمال ، ولعبة المفايلة هي التي يقوم فيها الصبي ، أو الغلام بشق خطوط في الرمال ، مما يقسرنا على أن نقرر أن الشاعر وهو طرفة ابن الصحراء ـ يصف الجمل سفينة الصحراء ، ويشبّهه بسفينة اليم .

ولكن من الجائز أيضاً أن الشاعر يصف السفينة وأنها في حال شق عباب الماء مثل الجمل في شقّه لكثبان الرمال . أي أن كلا المعنيين جائز .

ولا ضَيْرَ في أن نستشهد بمثال ثالث ، وهو هذه المرة من الشعر الأمريكي «ما بعد الحداثي» ولو أنه يمثل واحداً من اتجاهات هذا المذهب يعرف باسم «New Sentence» ، وعنوان القصيدة هو «China»

We live on the third world from the sun. Number three. Nobody tells us what to do.
The people who tought us to count were being very kind.
It's always time to leave.

If it rains, you either have your umbrella or you don't.

ولن اثبت كل النص الإنجليزى وساكتفى بترجمته ، أو ترجمة جزء منه .

إننا نحيا فى العالم الثالث رقم ثلاثة (من عوالم الشمس) ولا احد

يقول لنا ما الذى يجب ان نفعله .

والناس الذين علّمونا الحسب كانوا لطيفين جداً

لقد حان الوقت لكي نذهب

وإذا امطرت فقد تكون معك شمسية ، وقد لا تكون معك .

الريح ستطير بقبعتك .

الشمس تشرق ايضا .

كنت أوثر لو أن النجوم لم تتحدث عنّا .

وافضّل لو قمنا نحن بذلك

اركض أمام طيفك

الأخت التى تشير إلى السماء مرة على الأقل كل عشر سنين .

لابد أن تكون طيبة

السهوب تميكنت

القطار يأخذك حيث يريد .

جسور بين المياه .

والخلق يتطوحون بين امداء طويلة من الاسمنت متجهين إلى السهوب .

... الخ

يتضح لنا من أول وهلة انه ليس ثمة ترابط أو تلاحم بين الجمل فى النص ، وكأن كل جملة تمثل عالماً مستقلاً عن العوالم التى تمثلها الجمل الأخرى ، ولكن الا نستطيع أن ننظر إلى النص كمونتاج ، ولكن الا يبدو لنا فى نفس الوقت وكأنه هذر وهذيان ؟

هذا ما يمكن أن نقرره لولا أن واحداً من أهم ناقدى العصر وهو فريدريك جيمسون قد اهتم به وأشار إليه كظاهرة من ظواهر العصر ، فلنستمع إلى ما يقوله ، حين يقرر أن هذه قصيدة سياسية وليس مجرد دوال فقدت مدلولاتها ، كما يحدث فى حالة الشيزوفرانيا (الشيزوفرانيا كما يقرر لاكان هى عجز الفرد - وخاصة الطفل - عن امتلاك ناصية اللغة حيث يتحول كلامه إلى دوال بدون مدلولات) ، فالقصيدة كما يدل على ذلك عنوانها تتحدث عن الصين ، القطب الثالث الذى ظهر بين القطبين الآخرين أمريكا والاتحاد السوفيتى .

هذا ما نفهم عندما نقرأ القصيدة ، ولكن الحقيقة أن الشاعر اشترى اليوم صور من أحد المحلات فى الحى الصينى ، ووضع وصفا لكل صورة ، القطار ، الشمسية ، المدينة الأسمنتية ... الخ أى أنه وضع مونتاجاً من الكلمات لمونتاج من الصور . أى أن الكتابة مونتاج ، وفكرة «المونتاج» هى من إبداع جاك ديريدا ، وهى تحل عنده محل المحاكاة عند ارسطو ، والكتّاب الواقعيين .

ومن المعروف أن البنيويين رفضوا فكرة المحاكاة ، وقرروا كما مر القول أن المشار إليه أو المرجع مجرد وهم ؛ فجاء ديريدا وأعاد الوجود إلى المشار إليه ، ولكن بشكل غير مباشر ، بحيث لا تصبح الكتابة وصفا مباشراً للواقع - وهذا على أية حال مستحيل - وإنما مونتاج تصويرى له ، كما وجدنا فى قصيدة «الصين» وكما نجد فى معظم نصوص «ما بعد الحداثة» . والأسلوب الذى أكتب به لا يختلف عن ذلك . فليست هناك مقدمات ولا نتائج ، ولا فكرة تتأسس على فكرة سابقة وترتبط بها . فكرة من هنا وأخرى من هناك تتداخلان مع موضعة الذات

الكاتبة . بحيث تصبح جزءاً من النص أو النص نفسه . ومع كل ذلك تختفى الحواجز بين الأجناس الأدبية نقداً ورواية ، والأهم هو أن لا تكون ثمة أحكام أو آراء تقريرية ، ولا اسمّى ما اكتبه مقالاً ، وإنما نثار . وانا لا ابتعد فى ذلك عن الأسلوب الحوارى الاستطرادى الذى ابتدعه شيخنا **ابو عثمان الجاحظ**، والذى وصل إلى قمته عند**شيخ المعرة**. والهدف هو تقويض التمحور الفكرى أو العقلانى «LOGOCENTRISM الذى انتهى إلى البراجماتية التى تبرر كل شىء حروباً واستعماراً ونهباً لثروات الطبيعة ، واستعباداً لشعوب العالم الثالث . والتى اتخذت لنفسها فى ايامنا هذه مسمى جديداً هو «**النظام العالمى الجديد**» وهو نظام داروينى البقاء فيه للأصح ، ولعل**ديريدا** هو رائد نقد «ما بعد الحداثة» فهو الذى حررنا من سجن اللغة الذى وضعنا فيه البنيويون . رغم أنه - وهذه هى المناقضة - ضد تسييس الأدب والنقد ، وكان فى ذلك نقيضاً لأستاذه **سارتر** .

ومع ذلك فقد نجح فى تقويض الميتافيزيقا الغربية ، أو اللوجو سنتريزم ، الأمر الذى أخفق فيه الماركسيون باستثناء **مدرسة فرانكفورت** النقدية (**هوركهايمر وأدورنو**) وغيرهما ، هؤلاء انطلقوا من الماركسية ، ولكنهم لم يتمذهبوا بها . والاستثناء ينطبق أيضاً على **جرامشى**، المثقف العضوى .

والسجن الذى شيده البنيويون هو سجن السيميوطيقا الذى يقوم على دكتاتورية الدوال واستبدادها وكما عرّفته قبل قليل» TYRANNY OF THE SIGNIFIERS» فاللغة هى العلامة «SIGN التى تتكون من دال ومدلول ، تنشأ بينهما علاقة ثابتة كعلاقة وجه الورقة بظهرها ، بحيث يظل الدال ثابتا لا يتغير ولا يتزعزع ، وهذا معناه ببساطة ، سيطرة اللغة . ولكن ليس أى لغة ، وإنما لغة الأب الأمر الذى انتهت إليه اللغة عند **لاكان** الذى قرر فى النهاية أن الإنسان مقول ، أى هو لغة ، أو ما سماه «LE SYMBOLE» . تمييزاً له عن مرحلة «الخيالى» «L'I-MAGINAIRE وهى مرحلة الطفولة التى تسبق **عقدة اوديب** ، **واوديب** هنا ليس الأب كما قرر**فرويد** ، ولكن هو اللغة . والطفل عندما ينجح فى الدخول فى هذه المرحلة ، أى يتبنّى لغة الأب ينمو نمواً طبيعيا وينتمى إلى المجتمع ، وعندما لا ينجح فى ذلك يصاب بالشيزوفرانيا ، وقد تحدثت عنها من قبل . وعلاج ذلك يكمن فى إعادة الابن الضال إلى أبيه . وإعادة المدلولات إلى دوالّها ، والخضوع للغة الأب ، أو لغة المجتمع . وهى لغة ثابتة ثبات الدوال نفسها ، أو ثبات اللوجو سنتريزم . وهو ما جاء **ديريدا** لتقويضه . وقد فعل ذلك بجرة قلم . ولكن أى قلم ! وقد فعله ببساطة إذ الغى وجود الدال ، أو نفاه من الوجود ، وبدلاً من ذلك اتى إلى الوجود بالجرام «GRAM» والجرام دال وليس دالا .

إنه يدل على شىء ، ولكنه فى نفس الوقت يحمل أثراً أو آثاراً من كل الدوال الأخرى ، ولهذا فإن معناه ليس ثابتا ، اى ليس له مدلول ثابت ، وبالتالى لا يمكن أن يكون دالاً ثابتاً . معناه مرجأ ، ومدلوله مؤجل ، وهذا معناه فى النهاية أن اللغة (وهى مجموعة من الدوال) لا يمكن أن تكون لغة واحدة . هناك غير لغة ، وغير معنى ، وأيضاً غير قراءة ، ولهذا فلا سبيل إلى سيطرة اللوجوسنتريزم ، أو النظام العالمى الجديد . فثمة عوالم أخرى ممكنة وهذه نظرية ادبية ما بعد حداثية ، لا تختلف كثيراً عن المونتاج .

وبدلاً من السيميوطيقا وضع **ديريدا** مكانها علم الجراموتولوجيا «GRAMMATOLGIE وشيخنا **وشيخ المعرة** ، أدرك قبل **ديريدا** أن أى دال لابد أن

يحمل آثاراً من دوال أخرى ، وأن ثمة قوى اجتماعية تتضارب مع القوى العرفية أو الوضعية ، وتلغى سيطرتها او استبدادها . وكان ذلك هاجسه الأكبر فى كل رسائله وخاصة «**رسالة الغفران**» ، وإليك هذا المثال الذى انقله من كتابى «**رواية ما بعد الحداثة**» وستجد أنه مونتاج فكرى .

«اللهم يسِّر وأعن

قد علم الجبر الذى نسب إليه جبرئيل ، وهو فى كل الخيرات سبيل ، أن فى مسكنى حماطة ما كنت قط أفانيه ولا الناكزة بها غانية ، تثمر من مودة مولاى الشيخ الجليل - كبت الله عدوَّه ، وأدام رواحه إلى الفضل وغدوَّه - ما لو حملته العالية من الشجر لدنت إلى الأرض غصونها وأذيل من تلك الشجرة مصونها .

والحماطة ضرب من الشجر ، يقال لها إذا كانت رطبة : أفانية ، فإذا يبست فهى حماطة قال الشاعر :

إذا أم الوليِّد لم تطعنى ... حنوتُ لها يدى بعصا حماطِ
وقلت لها عليك بنى أقين ... فإنك غير معجبة الشطاط

وتوصف الحماطة بألف الحيات لها ، قال الشاعر :

أتيح لها وكان أخا عيالٍ ... شجاعٌ فى الحماطة مستكنٌّ

(الشجاع ضرب من الحيات)

وأن الحماطة التى فى مقرى لتجد من الشوق حماطة ، ليست بالمصادفة إماطة . والحماطة حرقة القلب ، قال الشاعر :

وهَمُّ تُملأُ الأحشاء منه

فأما الحماطة المبدوء بها فهى حبة القلب :

رمت حماطة قلب غير منصرف
عنها بأسهم لحظ لم يكن غربا

وأن فى منزلى لأسود ، هو أعز علىّ من عنترة على زبيبة ، وأكرم عندى من السليك عند السلكه ، وأحق بإيثارى من خفاف السلمى بخبايا ندبة ، وهو أيضاً محجوب لاتجاب عنه الأغطية ولا يجوب ، لو قُدر لسافر إلى أن يلقاه ، ولم يحد عن ذلك لشقاء بشقاه ... الخ

ومن الواضح أن شيخ المعرة يتلاعب بالدوال ، ويسحب البساط من تحتها ، ويقلمّ أظافرها ، بحيث تفقد فى النهاية استبدادها وديكتاتوريتها .

وديريدا يرى أن تفكيك الدوال ، وبالتالى تفكيك اللغة ، يشكل خطراً على البيروقراطيين اكثر من أى محتوى ، وذلك لأن تفكيك اللغة **يعنى تفكيك القوانين** ، وتعريتها من قدسيتها ، ومشروعيتها .

على أن الكاتب الروسى **باختين** بنظريته عن الديالوجية او التناص ، قد قام هو الآخر بدور فعال فى تفكيك اللغة ، وهو دور لا يقل عن دور **ديريدا** ، ولا أستطيع هنا أن أبسط القول فى نظريته خاصة وأنه لا توجد لدى أى مراجع عنه ، ويكفى أن أقول إنه اكتشف أن هناك قوى تجميعية لغوية تقابلها قوى طاردة ، القوى البيروقراطية تحاول أن تفرض لغة شمولية واحدة وهو ما قرره **لاكان** - ولكن ثمة قوى أخرى تتحاور مع هذه اللغة ، وتفككها ، وهى القوى الطاردة ، ولغتها شعبية هى التى يسميها **باختين** باللغة الكرنفالية ، او الأحتفالية . وقد كان **لباختين** أثر كبير فى تشكيل أدب ما بعد الحداثة ونقدها ، وحسبى أن أقول إن أدب ما بعد الحداثة فى معظمه مزيج متعمد من اللغة السامية أو الثقافة العالية «HIGH CULTURE» والثقافة الشعبية أو المضادة ، «SUB-CULTURE» او «COUNTERCULTURE» اى انه

أدب حوارى ، أو تصادمى ، إنه يستحوذ على النصوص الأدبية ، كما فعلت **كاثى إيكر** باستحواذها على نص دون كيخوتة ، ويفككها بالثقافة الشعبية الكرنفالية .

ولأننى أكتب نثاراً أو مونتاجا ، فسأبتره دون أن أنتهى إلى أية نتائج .

على أن هناك نقطة لابد من إيضاحها ، وهى أن المونتاج يؤدى نفس الوظيفة التى يؤديها التفكيك الديريدى .

ونحن نعيش الآن فى عصر الصور ، صور فوتوغرافية وسينما وتليفزيون ، حلت فيه الإيماجولجيا «IMAGO-LIGY» محل الايديولوجيا ، ولهذا فإن المونتاج هو أنجع الوسائل لإعادة وصف العالم ، وتفكيك الصور التى تبثها المؤسسات وقنوات الاتصال والمعلومات . ويكفى أن نذكر هنا المثل الذى قدمته لنا سارة جراهام برون فى فيلمها عن «الفلسطينيون ومجتمعهم» حيث المزج بين الثقافة العالية والشعبية هو أيضا مونتاج وتطبيق للفكرة الباختينية .

هامش : استعنت على كتابة هذا النثار بكتاب .

The ANTI - AESTHETIC, ESSAYS ON POSTMODERN CULTURE.
وخاصة الأبحاث التى كتبها FREDRIC JAMESON,GREGORY L. ULMER
و EDWARD W. SAID إدوارد سعيد ، والكتاب من منشورات BAY PRESS

عن السّيرة الذّاتيّة في الكتابة العربيّة

علي مصباح

«نحن لا نعرف أنفسنا، نحن الذين نبحث عن المعرفة، والواقع أننا لم نبحث قطّ عن ذاتنا، فكيف يتسنى لنا أن نكتشف ذاتنا في يوم من الأيام؟»

– نيتشة –

«جينيالوجيا الأخلاق»

«كتلة مفهوريك ومنبونيك ليست سوى مفهوم مجرّد، الأفراد وحدهم موجودون، إذا ما وجد أحد.»

– خورخي لويس بورخس –

السيرة الذّاتيّة جنس أدبي نادر داخل الكتابة العربيّة المعاصرة، إن لم نقل يكاد يكون منعدماً.

في كتابات القدامى يلاحظ القارىء انسراب الكثير من السيرة الذاتية داخل العديد من الآثار: في نصوص أدب الرّحلة، وفي كتابات المتصوّفة، وكتابات أبي حيّان التوحيدي، وفي «طوق الحمامة» لابن حزم... أمّا الشعر فكان في أغلبه، بما في ذلك المديح والهجاء، نوعاً من الإخبار عن التجربة الذاتيّة، حتّى أنّ الدارسين والنقّاد قد اعتمدوا في كثير من الأحيان النصوص الشعريّة وثيقة عن حياة الكاتب وعصره، واعتمدوا حياة الشاعر وسيلة لفهم تجربته الشعريّة. بل إنّهم قد بالغوا في ذلك إلى حدّ تأسيس الإعتقاد المبسّط الساذج بتطابق النصّ مع التجربة الذاتيّة جملة وتفصيلاً.

المهم هو أنّ نصوص القدامى لم تكن تتردد في احتضان عناصر التجربة الشخصيّة، ولا تتزعج من ذلك بدعوى ضرورة الفصل بين الذات الكاتبة وموضوع الكتابة. كانت الذات لا تسعى إلى إقصاء نفسها من الأثر إلاّ في حالات محدّدة مرتبطة بنوع خاصّ كالنظريّة الفلسفيّة. وإن كان الغزالي هنا أيضاً قد خرق هذا المنوال في كتاب «المنقذ من الضلال» الذي يمكن أن يعتبر هو أيضاً سيرة ذاتيّة علميّة. إذ هو يؤسّس نوعاً من المعرفة القائمة على التجربة والإختبار الفرديين، شأن المعرفة الصوفيّة عامة.

أمّا الكتابة العربيّة المعاصرة فتبدو عازفة، أو متجاهلة لهذا النوع من الكتابة التي محورها الأساسي هو التجربة الذاتيّة للكاتب في أبعادها المتعدّدة.

ما السبب في ذلك يا ترى؟

سؤال يعاودني الآن. وقد ظل يتردد في الإلحاح عليّ منذ سنوات.

أذكر أنّني قرأت في سنّ مبكّرة كتاب «الأيّام» لطه حسين، وأعجبت به إعجاباً شديداً. ولأول مرّة شعرت بأنّ الكتابة يمكن أن تكون أيضاً نابعة من التجربة الخاصّة والمباشرة للأشخاص الحقيقيين. شيء له علاقة مباشرة وحميمية بالشخص الذي يكتب. كان مدرّسونا آنذاك يلقّنوننا أنّ القيمة الأساسيّة للأدب تكمن أوّلاً وقبل كلّ شيء في قدرته على ارتياد العوالم الخياليّة التي تسمو على المسيرة الرتيبة لحياتنا اليوميّة، مع إتقان استعمال الصّور الغريبة والألفاظ الرشيقة والعبارات المنمّقة المنتقاة. كان كلّ ذلك يثير إعجابنا. لكنّه كان يرفع بيننا وبين تلك النصوص شيئاً شبيهاً بجدار. وكان الكتّاب يبدون لنا (لي شخصيّاً على الأقلّ)، بموجب ذلك الحاجز، أشبه بأبطال الأساطير: شخصيات خارقة للعادة، غريبة عن منزلتنا (البشريّة أكاد أقول).

أربكني الأمر في البداية، حتّى أنّني سألت أستاذ اللغة العربية آنذاك، إن كان طه حسين في ذلك الكتاب يروي فعلاً قصّة حياته الشخصيّة، فأجابني بأنّ ذلك النوع من الكتب يسمّى بالمذكّرات.

هناك كتّاب يكتبون عن أنفسهم إذاً؟ عن حياتهم بكلّ تلك الجزئيّات التي كنّا نظنّها أشياء تافهة لا تهمّ أحداً؟

كان الكتاب يشدّني إليه بشيء من السّحر الخفيّ الذي لا علاقة له بالبهرج اللفظي، ولا بالصّور الغريبة والأحداث الخارقة. أعجبني أن يحدّثني ذلك الكاتب الكبير الذي كنّا نكنّ له تقديراً هائلاً، عن حياته، عن خطواته الأولى وهو يتلمّس درباً في العتمة باتّجاه السّياج الذي لم يكن قد تجاوزه من قبلها قطّ. عن كبواته وعن بعض اللحظات المحرجة والمؤلمة التي كان يسبّبها له فقدان البصر.

لشدّ ما أعجبني أن يدخلني ذلك الصنم الهائل إلى عالمه الحميمي، وأن يطلعني على

عذاباته ومعاناته لأتمثّله، لا فقط كرجل أدب محاط بهيبة لا حدود لها، بل كطفل معذّب، كإنسان.

ولقد تساءلت آنذاك كثيراً: لم يتحدث طه حسين عن نفسه بصيغة الغائب؟ لمَ لا يستعمل صيغة المتكلّم فيقرّبني إليه أكثر، وأراه وجهاً لوجه من دون تلك الوساطة لشخصية نكرة: «الطفل»؟

قرأت بعدها سيراً ذاتية كثيرة لعدد من الكتّاب الأجانب. «مذكّرات آن فرانك» كان على ما أظنّ أوّل ما قرأت من تلك الكتب، ثمّ اعترافات روسو. بعدها جاء نيرودا (أعترف أنني عشت)... ثمّ هنري ميللر وجان جينيه، وكازنتزاكي، ووليام اس. بوروز.....

أشعر دوماً بلذّة كبيرة في قراءة هذا الصنف الأدبي، وأحسّ أنّه يحتوي على دفق من الصدق شبيه بطاقة من المحبّة تجعل أولئك الكتّاب أناساً مقرّبين لي ومحببين، وتجعلني أجهد نفسي في البحث عن موقع تلك القوّة التي تجعلهم يبوحون للقارىء بكلّ الأسرار التي يسعى النّاس عادة إلى حجبها وتخبئتها عن الآخرين.

كلّ قارىء صديق حميم بالنسبة لهؤلاء؛ وحياتهم التي كانوا يحرصون على أن يعيشوها ملء الرئتين وبحرية، تغدو أحياناً صادمة ومشاغبة لنواميس وأعراف المواضعات الإجتماعية المتداولة، هي من ناحية ملك خاصّ لهم يحيطونه على الدوام باليقظة تجاه السلب والإبتزاز الذي تمارسه المؤسسات، لكنّهم من ناحية أخرى لا يمنعونه عن الآخرين، ولا يضربون عليه أسيجة الرّقابة والتكتّم؛ ما هو سرّ هذه الجدلية الغريبة يا ترى؟ أليس ذلك هو سرّ قوّتهم التي تجعلنا ننشدّ إلى كلّ كلمة ممّا يكتبون انشدادنا إلى جزئيات حلم جميل، أو إلى كلام نبوءة غامضة مشحونة ألغازاً؟ هل هم يمارسون على حياتهم الخاصّة عمليّة تأميم تسلبهم الحقّ في الإمتلاك الفردي لحميميّتهم؟ أم تراهم بالعكس من ذلك يمارسون على حياتنا نحن؛ على كلّ ممارساتنا السريّة وأفعالنا التي لا نقدر على إتيانها جهراً، ضرباً من الإتهام الذي يفضح مراوغاتنا وعدم جرأتنا على إعطاء الحياة طابعها الإحتفاليّ الذي تستحقّ؟

تحيل هذه التساؤلات دوماً إلى سؤال آخر: ما الذي يجعل الكتّاب العرب يعزفون، أو ينشغلون عن كتابة سيرهم الذاتيّة؟

يعاودني هذا التساؤل دوماً، وبإلحاح أكثر في السنوات الأخيرة. وفي كلّ مرّة أحاول أن أجد تبريراً أو تبريرات لذلك كي أطردَ عن ذهني بعض الأفكار التي تراودني، والتي ربّما رأيت فيها قسوة ما على الكتابة العربيّة عامّة، فأسعى دوماً إلى تفادي تعميقها وتطويرها.

وأنا أقرأ كتاب «زهرة الأنبياء» للكاتبة العراقيّة سالمة صالح عاودتني تلك التساؤلات

مجدداً. وكان أن تزامنت قراءتي لهذا الكتاب، بمحض صدفة مع قراءتي لرواية «هلوسات ترشيش» للكاتب التونسي حسونة المصباحي، وفيها أيضاً جانب كبير من السيرة الذاتية، وكتاب «بدون استراحة» لباول بولز.

قرّرت أخيراً أن أغامر بالتطرّق إلى هذا الموضوع ومحاولة تقصّي بعض الأسباب التي تجعل الكتّاب العرب يعزفون عن هذا الجنس الأدبيّ الهام، أو لا يأتونه إلاّ مداورة ومخاتلة.

لكن ها أنني أضبط نفسي وأنا أتردد، وأراوغ الموضوع ولا أتجرّأ عليه!!

لكأنّ المسألة «تابو»! حتّى لكأنني أرى نفسي الآن أكتب كلاماً شبيهاً بالإعتذار لمجرّد مراودة هذا الموضوع، أو شيئاً مثل تبرير لموجب الكلام في هذا الموضوع.

إنها فعلاً لمفارقة! بل إنه أمر عميق الدلالة. فهذا لا يعني سوى أنّ الموضوع على شيء من الخطورة يستوجب التردّد والحذر؛ بمعنى أنّ التطرّق إليه قد يؤدّي إلى ملامسة مسائل محرجة. وهذا يعني أنني واقع تحت سلطة الحرج ذاتها التي تكبّل الكتابة العربيّة عامّة. وأراني أتساءل، أو لعلّني أشحذ جرأتي: أليس من حقّ المرء أن يتطرّق إلى ما يخالجه من مواضيع، حتّى وإن كانت محرجة؟ حتّى وإن اقتضى الأمر أن يخطىء؟

إذاً!

ما هي المعيقات التي تحول دون الكاتب العربيّ والتطرّق إلى ذاته وتعريتها، وإضاءة ما يقبع في العتمة من شخصيته في علاقتها الصدامية مع العالم المحيط؟

هل يختبىء هؤلاء أشياء خطيرة لا يجرؤ المرء على التصريح بها دون أن يلحقه منها الأذى؟

أم ترى حياتهم خالية من كلّ أمر مهمّ؟ تافهة إلى حدّ أنّ لا شيء فيها يمكن أن يصلح غذاءً للأدب؟ أم أنّ المسألة تتعلّق بمفهوم محدّد لدينا للأدب ولعلاقة المعيش بالمكتوب، وعلاقة الكاتب بما يكتب؟.

1

هنالك طبعاً دائماً شيء من السيرة يخترق الكتابة ويتسلّل بحذر بين مفاصلها. وهناك روايات وقصص تكاد تكون في مجملها نوعاً من السيرة الذاتية المتخفية وراء شخصيّات وأحداث قد تبدو لا علاقة لها بالكاتب. لكنّ السيرة الذاتية كجنس مستقلّ يصرّح بأنّه سيرة ولا يتّخذ أقنعة وشخصيّات منتحلة للمراوغة والتستّر، شيء يختلف عن الرّواية وحتّى عن اليوميّات والمذكّرات.

إنّ ميزة السيرة الذاتية وكلّ طاقاتها تنبع من ذلك التعبير الصّريح عن هويتها. السيرة كجنس واضح الهوية والمقاصد، تضع الكاتب وجهاً لوجه مع ذاته، دون

وسائط وذرائع، ليدخل معها في حوار صاخب، قبل أن يخرج ذلك الحوار مع الذات إلى القارىء ليدخل بدوره في مجابهة مع منظومة القيم التي تحدّد رؤيته وسلوكه.

هنا يكمن الفرق بين السيرة الذاتية والمذكرات، ذلك أنّ هذه الأخيرة غالباً ما تكون تسجيليّة نقليّة، وغالباً ما يطغى عليها الحدث الخارجيّ، فتتحوّل إلى نوع من الوثيقة التاريخيّة الإجتماعيّة والسياسيّة، في حين أنّ السّيرة الذاتيّة حفر في الذات وتقصّ لجراحاتها.

السيرة ليست توليفاً كميّاً بقدر ما هي عمل انتقائيّ يلتقط اللحظات الأكثر إشعاعاً، أو الأكثر قتامة، الأكثر نتوءً وتوتّراً. اللحظات التي تعرب عن نفسها لحظات امتلاء بالحياة، ببهجتها، بمتناقضاتها وبصراعاتها. لحظات وقوف الذات في عراء المجابهة، في دفء الإمتلاء بالذات، في عاصفة اختبار الفرد لفرديّته وحريّته. لحظات ترتبك عندها القناعات والمسلّمات والقوانين العامّة، وتحتضن الذات فيها لهفتها الأبديّة على الإمتلاء بالمعنى الوجوديّ الوحيد الذي لا يتأسّس إلاّ في اختبارها الفرديّ للحياة.

هناك جهد مضاعف بجانب الكاتب وهو يقبل على كتابة سيرته الذاتيّة:

- جهد باتّجاه تملّك الأنا لذاتها والسيطرة عليها،

- جهد باتّجاه الخارج (وهو لاحق على الجهد الأول ونتيجة له)، لجعل الأنا تواجه العالم وتتعرّى أمامه دون مكابرة أو خوف أو مداراة لأيّ عرف من الأعراف.

إنّ استكمال السيادة على الذات لا يعني بالضرورة أنّ الأنا قد صفّت حساباتها نهائيّاً مع ذاتها، وأنّها قد أنجزت تصالحها معها، بقدر ما هي خطوة حاسمة باتّجاه التفاعل الواعي مع الذات. تفاعل قد يكون صداميّاً، لكنّه متحرّر من حواجز الإغتراب والإنفصام اللذين يحوّلان الذات إلى كيان منشطر يراوح بين لحظة داخليّة منقطعة عن العالم، ولحظة خارجيّة تتموضع فيها وتغدو رهينة للعالم. لأنّه لا يمكن للذات أن تموضع نفسها إلاّ بالخروج عن ذاتها، أي بالإنضواء تحت سقف خارجيّ قد يكون الأخلاق، وقد يكون الدين، وقد تكون الإيديولوجيا... أو كل ذلك معاً. وهذه طبعاً حالة مرضيّة يتبادل بموجبها طرفان الأدوار، فيصبح الخارج داخلاً والداخل خارجاً. يعني ذلك أنّ العالم الخارجيّ يغدو الإطار المرجعيّ، والسياق المنظّم الذي يسلب الذات من استقلاليتها ويصيّرها موضوعاً (ما هو موضوع أمام...) خاضعاً للمراقبة والتأطير والزّجر والإقصاء. فينشطر الكيان إلى كيانين:

- داخلٌ مفرغ من ذاتيّته، أي من طاقاته المتوقّدة النّازعة دوماً إلى التملّص والتنطّع والتوحّش ضمن الإختيار الفردي للحياة: داخلٌ مستوطَن - مستعمَر.

- خارجٌ مستبطِن طرد الذات من مقرّها وجعلها تحتلّ موقع المنبوذ والمقصي.

لذلك لا يمكن أن يكتب السيرة الذاتيّة إلاّ من تمكّن من استعادة تملّكه لذاته. وهي عمليّة لا تتمّ في لحظة الكتابة بمعزل عن التجربة الحياتيّة التي تفضي إليها، بل هي صيرورة تشكّلت في مسيرة حياة كانت ممتلئة بهذا الإختبار الفردي والجريء للحياة ضمن علاقة صداميّة مع العالم؛ انفصاليّة واتّصاليّة في الآن ذاته، تحتضن العالم لترجّه وتخلخل ثوابته ومسلّماته. واعية بطابعها الصداميّ الإنشقاقي في غير انعزال، لأنّها تظلّ على الدوام محتفية بالعالم كمشروع للبناء؛ كشيء قابل للتغيير والتثوير.

السيرة الذاتيّة كشف وتعرية ومواجهة للعالم يعري الذات: اندفاعاتها، كبواتها، قلقها، أزماتها، ضعفها، وقوتها. جمع لشتات تلك اللحظات التي تبدو مجزّأة متناثرة، من أجل تحويلها إلى كلّ متعدّد الوجوه، لا يستقرّ إلاّ في حيرة ذلك التعدّد. كشف بأنّ كلّ شيء (الذات والعالم) مشروع منفتح على الدوام على أطوار تشكّله اللامتناهية. لا شيءَ مكتمل، ولا شيءَ منتهٍ.

كاتب السيرة الذاتيّة يجمع في نثار الأحداث التي يستعيدها نسقاً حياتيّاً، ويعيد ترتيب سيرورة حياته في علاقاتها التفاعليّة مع العالم. نسق لحظات شفّافة هشّة منفتحة دوماً على تجاوز ذاتها، هشاشتها (لحظات الضعف) هي اشتياقها إلى لحظة أخرى أرقى لا تُستدعى إلاّ صداميّاً. هكذا تتحوّل لحظة الضعف إلى تهيئة للتجاوز، وإذا هي منبع قوّة الذات التي تهفو إلى تقويض أسس الثبات.

كاتب السيرة الذاتيّة لم يعد لديه إذاً ما يخجله، أو ما يخفيه في عمليّة التعرية، لأنّها كشف عن إمكانيات أخرى لترتيب القيم والنظم. كيفيّة أخرى للإمتلاء بالحياة.

لكنّ الكاتب العربي يبدو ميّالاً إلى التغطية والتستّر (طلباً للستر)، وإلى المكابرة وإخفاء الضّعف، أو كلّ ما يعدّه ضعفاً (أو ما قدّم له، واستبطنه على أنّه ضعف) قد ينال من سمعته وينقص من قيمته؛ قيمته الإجتماعيّة طبعاً. لأنّه كائن اجتماعيّ وتكوينه جمعيّ، متعلّق بالكمال والإكتمال، مؤطّر بالأمثلة التي انجزت كمالها في صورة ذهنيّة غدت تقليداً معرفيّاً، ثم تحوّلت إلى مؤسّسة تؤطّر وعيه بالعالم، وتؤسّس اغترابه: العالم من حوله سلطة مكتملة تهفو إلى الخلود، وهو جزء منحق وتافه، لا يتحقّق له وجود إلاّ بالإنخراط التصالحي الإنسجاميّ في هذا الكلّ.

يكاد المرء لا يستثني غير الكاتب المغربي محمّد شكري، وتوجّه بدأ يتدعّم لدى الكاتب التونسي حسونة المصباحي وبعض النصوص الجريئة لكاتبات نساء، من المشهد العام للكتابة العربيّة التي تبدو في مجملها مرتاحة لاستنساخ الأمثلة النصية (كتابة بالذاكرة النصيّة لا بالتجربة)، خاضعة للمعايير التقليديّة لتعامل الفرد مع ذاته ومع الحياة والمجتمع، كانعكاس لانحباس الذات داخل المنظومة الأخلاقية التقليديّة القائمة على:

ـ الفخر : أداة الدفاع عن النفس واستجداء الإعتراف وتحصيل المكانة المرغوبة اجتماعياً.

ـ الهجاء : أداة زجر الشاذّ والمنحرف وإقصاء كلّ ما لا يخضع للقيم المتعارف على صلاحيتها.

ـ المديح : استعطاف الرضى واستجداء المكافأة.

لذلك يبدي الكاتب العربي في الغالب ذعراً وهلعاً شديدين أمام النقد (الهجاء في المخيال الجمعي التقليدي)، وينبسط للمديح والإطراء ويستزيدهما. لأنّ الذات الفرديّة لدينا نحن العرب جميعاً هشّة مدجّنة بالقيم والمتعاليات. إنّها ذات ضعيفة ضعف قيمة الفرد في ثقافتنا المعاصرة، لا تستند إلى قيم ذاتيّة صلبة تقيها من هجوم الخارج، وتجعلها قادرة على التصدي بقواها وثوابتها الداخلية.

الذات الفرديّة في مجتمع قائم على القمع المركّب (عائلي، أخلاقي، ديني، سياسي) ما تزال مغمورة تحت ركام من الفعاليّات السلطويّة، لذلك يظلّ الخارج هو مجال انتعاش كيانها المشروخ.

ستكون الكتابة إذاً ثوباً يغطّي عري الذات. ثوب يتفنّن كل واحد في تزويقه وتحسين هيأته لأنّه الواجهة البرّاقة لذات غير متصالحة مع ذاتها. فلا تفلح هذه الكتابة في كسر طوق القيم التي تؤسّسها الرؤية الإجتماعيّة، وفي اقتحام مجال الداخل: مجال الرّغبة وافتتان الذات بعلاقتها الصداميّة مع نفسها وهي تتشكّل عبر حركتي الهدم والبناء ضمن عمل مراجعة دائم لا يهدأ.

١

سؤال : من أين يدخل الكاتب والفنّان إلى العالم؟

جوابان: ١ ـ من بوّابة المؤسّسات ـ الكبرى منها والصغرى. هناك العائلة والمدرسة، والمحيط الإجتماعي الذي يحبك ويحيطك بالتقدير والإعتراف، والوطن والدين والأخلاق، والطبقة، والدولة، والفكرة الكبرى، والقضيّة، والتضحية، ونكران الذات (لا تنسى نكران الذات!).... بوّابات عديدة: ولا تضيّقوا ما وسّع الله لكم.

٢ ـ باب الإمتحان. الباب الضيّق الذي تحرسه زبانية المؤسّسات المذكورة في ما سبق، لا يتجاوز ذلك الحاجز إلاّ قلّة من المغامرين. هو الذي تعنيه مقولة «ما أكبر الكرب وما أضيق الطريق». لذلك سمّيناه باب الإمتحان... لكن ألا يمكن أن نعوّض عن عبارة الإمتحان بـ «الإختبار»؟ باب التجربة الذاتيّة إذاً! الإختبار الفرديّ. الإمكانيّة الوحيدة لاختبار الحياة.

ستختار الكتابة العربيّة المعاصرة الباب الأوّل الذي تدخل منه القطعان: كلّ قطيع

وراء لافتته أو راية عشيرته. لأنّ «الوعي» العربي جمعي قبل كلّ شيء، والوعي الجمعي مفتتن بالكليّات. الفرد العربي لم يفلح بعد في دخول العالم ومغازلة أشيائه جهراً. العالم بالنسبة لوعيه السقيم خطيئة، والعيش معصية. مراوغةً يأتي الفرد تناوله للأشياء؛ يسعى إلى إبداء تجاهلها، فيما هو يتلهّف عليها في سرّه. يتظاهر بإقصاء الجسد وتحقيره فيما هو مهووس به... لكن فقط كرغبة حرام، وأحياناً كواجهة برّانيّة. لننظر قليلاً إلى عشق الزينة المبالغ فيه، وعبادة الحليّ، وذلك التلهّف على اقتنائها وتكديسها على الجسد لدى المرأة العربيّة! ليست الحليّ وسيلة للتبجّح بالثروة، بقدر ما هي طريقة لمداورة الرّغبة في العيش مع الجسد، وبالجسد. مداورة تنقلب الزينة فيها على الجسد لتحجبه، فتلغيه معمّقة أكثر محنة غيابه واغترابه. يتحوّل الذهب إلى قناع، وإذا الجسد يعلن المعدن سيّد الحضور، والديكور بعناصره التكميليّة (Les accessoires) سابقاً على الشخصيّات في مسرحة المراوحة بين الغياب والتلهف على الحضور، بين التبجّح والإمّحاء.

الإديولوجيا، والأخلاق، والقضايا «الكبرى» هي حليّ الكاتب الذي لا يجرؤ على جعل ذاته شخصيّة تملأ بحضورها الركح مستقلّة بذاتها لا تستدعي عناصر الديكور إلاّ كعناصر إضافيّة متمّمة.

إنّ الإقبال على كتابة السيرة الذاتيّة، إذاً، خطوة هائلة يخطوها الكاتب باتجاه ذاته بهدف اكتشافها ومعرفتها أولاً، ثم تملّكها وتغذية وقودها: منبع الكتابة والعنصر الأوّل للعمل الإبداعي.

ليست كلّ «أنا» كاتبة واعية بذاتها وبنوعيّة حضورها في العالم. لأنّ الكتابة يمكن لها أيضاً أن تكون ضرباً من الهروب من الذات والإحتماء بالخارج، وسعياً إلى تغطية عريها إذا ما كان هاجسها استجداء الإعتراف وبلوغ المجد والشهرة، أو المناصب. صحيح أنّ كل عمل يعمله الإنسان يكون موجّهاً إن قليلاً أو كثيراً بالرغبة في الحصول على الإعتراف، غير أنّه عندما تتحوّل هذه الرغبة إلى هاجس أساس يطغى على الرغبة في التحرّر وممارسة الوجود على نحو مستقلّ ومبدع عبر طقس الكتابة، فإنّ الأنا الكاتبة ستعمل كلّ ما في وسعها لتفادي نار المواجهات، الداخليّة منها والخارجيّة. عندها تتحوّل الكتابة من رغبة في التحرّر إلى استلاب، لأنّ الذات وهي تتوهّم بلوغ تحقّقها عبر ما يمنحه لها الخارج من اعتراف ومكافأة وتكريس، تكون في الواقع قد ذهبت شوطاً في متاهة الإغتراب. وسيكون عليها تبعاً لذلك الإنقياد إلى قوانين النجاح التي تحدّد خارجاً عنها، ضمن مؤسّسات الأخلاق والدين والإديولوجيا والسياسة. فلا بدّ لها إذاً من الحرص

كلّ الحرص على عدم الإخلال بشروط الإنضباط لمرجعيّات تلك الخارج وعدم التجاوز، والتطاول على متعالياته.

ستكون الكتابة ضمن هذه الشروط عمليّة استنزاف لطاقات الذات (طاقات الإختيار الذاتي، والتحفّز والتطلّع)، وتواطؤاً مبيداً مع الخارج ضدّ التدخل.

الكاتب العربي يعيش داخل مجتمع ذي بنية قمعيّة بامتياز. هذه البنية تمارس على الأفراد قمعاً مركّباً متعدّد الأوجه تعدّد المؤسّسات التجميعيّة: العائلة، العشيرة، المؤسّسة المهنيّة، الأخلاق، الدّين، الدولة. وبالرّغم من بعض التغيّرات البنيويّة التي طرأت على انتظام النسيج الإجتماعي بحكم ظهور المدن الكبرى، وبروز بعض القطاعات الصناعيّة، وتغيّر العلاقات المهنيّة ضمن أنماط جديدة للإنتاج، وتفكّك الروابط القبليّة والعشائريّة (وإن نسبياً في بعض الأقطار)، وبروز الدولة كمعطى سياسي وإداري ذي حضور جديد نوعياً، فإنّ منظومات العائلة والأخلاق والدين لم تفقد سلطتها التقليديّة، ولا شيئاً من قدرتها على محاصرة الأفراد ومراقبتهم ومحاسبتهم وإخضاعهم للأنماط التي تحدّدها لسلوكيّاتهم ونمط تفكيرهم.

إنّ هذه المؤسّسات المتعدّدة والمتجاورة، في نوع من المفارقة التاريخيّة أحياناً، لم تدخل في تناقضات حاسمة كان من الممكن أن تمنح الفرد هامشاً للتملّص من سطوتها، بل إنّها، وضمن هويّة اجتماعيّة غائمة لم تتحدّد ملامحها بوضوح بعد (فلا هي رأسماليّة بورجوازيّة، ولا هي إقطاعيّة، ولا هي ليبراليّة، ولا هي تسييريّة كليانيّة، ولا هي تقليديّة، ولا هي حديثة) قد أسّست ضمن هذا التجاور المسخ تحالفاً مشبوهاً وغير طبيعيّ، غايته إحكام المحاصرة على الفرد والفئات وضمان الثبات والرّكود. بل إنّ سلطة المراقبة قد تشدّدت وتوطّدت أكثر بحكم تنامي قدرات الدولة على التدخّل السريع والمنظّم والدقيق عبر أجهزتها الإداريّة المستحدثة والإعلاميّة والتعليميّة التي اقتحمت على الأفراد حميميّتهم وصارت حاضرة حضوراً مكثّفاً لم تكن تعرفه في عصور ماضية.

إنّ تضافر مساعي هذه المؤسّسات المتعدّدة من أجل المراقبة، قد أعطاها قدرة فائقة على محاصرة ونبذ الناشز والمختلف، وتحييد كلّ الحالات التي تتجرّأ على السباحة ضدّ التيار، أو على إظهار التفرّد الذي يعني لدى المخيال الجمعي العربيّ فعل انشقاق وعصيان وإتيان للبدع.

إنّ المجتمع العربي من المجتمعات البشريّة النّادرة التي تتجاور فيها مؤسسات المراقبة التقليديّة منها والحديثة مع مؤسّسة العقاب الرسميّة لتمارس كلّها مجتمعة سلطة قهريّة لا متناهية على الفرد.

لكن هل يعني ذلك أنّ مساعي التطويع والمُجمعة قد توصّلت إلى القضاء النهائيّ على

النزوعات العميقة لممارسة التفرّد والتنطّع على نظم المراقبة والتأطير الصارمة؟

يبدو لي، وهذا ما تثبته الحياة، أن لا شيء يستطيع - ولا استطاع في الماضي - أن ينجح في تدجين الفرد تدجيناً تاماً، وفي قتل الفردية قتلاً نهائياً. النزوع إلى الفردية معطى عميق في الإنسان، إذ ما من أحد يستطيع أن يتماهى تماهياً كلياً مع المجموعة بحيث يفقد ذاتيته تماماً، وذلك حتى في أشد لحظات تماهي الأفراد مع أيّ مثال إيديولوجيّ أو عقائديّ. يبقى دوماً مجال ما يفسحه الفرد لذاته ويصونه. مجال يسمح بممارسة نزوة ما لا تستجيب بالضرورة إلى رغائب الجماعة، أو بتلبية رغبة تستنكرها المؤسسة وتستقبحها.

لكن كيف يعيش الفرد تلك الفسحة الصغيرة من الحرية، وكيف يمارس حقه في ارتيادها. كيف يلبي نداء الرغبات المقموعة والممنوعة؟ كيف يأتي فرديته؟ ذلك هو المهمّ.

الجواب تمدّنا به المعاينة، حتى غير العميقة للحياة اليومية ولسلوكات الأفراد داخل مجتمعاتنا. والأمر لا يتطلّب جهداً ذهنياً خارقاً على أية حال.

إن الإنسان العربي يعيش فرديته مخاتلة لا مجاهرة («وإذا ابتُليتم فاستتروا»). يمارسها سرقة لا انتزاعاً، ويظلّ يعيش ممارستها كخطيئة لا كحقّ طبيعيّ. ومردّ ذلك التربية السلطوية الزجرية التي يتلقاها الفرد في محيط مسيّج بالممنوعات والمحرّمات، وهي تربية لا تنفي الاستعداد للمجابهة والمواجهة بقدر ما تشجع على المراوغة والتحايل والكذب. لأنّ فرداً ينشأ داخل هذا الحصار المشدد المتشدد، سيتعلم منذ الصغر التفنّن في طرق المراوغة والمخاتلة ومحاولات بلوغ إرضاء الرغبات سرّاً، في الوقت الذي يسعى فيه إلى الظهور بمظهر النموذج المنضبط لقواعد السلوك المرضية التي توفّر عليه العقاب وتجلب له المكافأة.

سيمارس الفرد الذي ينمو داخل هذا النظام الصارم رغباته كممارسته للعادة السرية، وسيعيش ذلك كمغامرة طائشة شاذة، أو كمعصية لا بدّ لها أن تبقى محاطة بالتستّر حفاظاً على السمعة والمركز، وأحياناً فقط على لقمة العيش، أو على الحياة.

|

لدى الإغريق القدامى كان المسرح يلعب دوراً روحانياً مهمّاً عبر وظيفة «الكاثارسيس» (التطهير) التي تضع الفرد (المتفرّج) وجهاً لوجه مع ذاته. كانت خشبة المسرح ممراً نحو الذات لتقصّي أعماقها والنفاذ إلى ما تحجبه ظلال الوعي في خفاياها. لم يكن المسرح فرجة بقدر ما كان خلوة مع الذات، ضرباً من العلاج النفسي الذي يعطي المتفرّج فرصة للدخول في مواجهة مع نفسه، فيتحوّل من متفرج إلى محلّل نفساني يراقب عوالمه الداخلية ويتوغّل في أعماق نزواته ورغباته ويدخل في مصادمة علاجية معها (أو ما

يسمّى بلغة العلاج النفسي بـ «علاج الصدمة») كخطوة نحو إنجاز التصالح مع الذات.

وفي المسيحيّة الكاثوليكيّة يلعب طقس الإعتراف دور المعدِّل، أو عامل تصالح بين صرامة القواعد السلوكيّة والنّزوعات الفرديّة لانتهاكها. صحيح أنّ النيّة الرئيسيّة التي أوجدت هذا الطقس هي محاولة محاصرة الأفعال الفرديّة وتأطير «الذنب». وصحيح أيضاً أنّ المسألة غالباً ما تتحوّل إلى طقس رتيب يؤدّى بصفة آليّة (شأن كلّ الطقوس)، لكنّها تظلّ رغم ذلك تمنح الفرد فرصة للإختلاء بنفسه ليدخل في لحظة صفاء، في مواجهة مع أفعاله ومحاورة مباشرة مع ذاته. بل إنّه وحتّى في حالة العزوف (الواعي أحياناً) عن هذا الطقس، سيظلّ في لا وعي الفرد شيء ما يقلقه مثل شعور بالذنب أو بنقص ما يبقى صاحبه دوماً يترقّب إفراغ شحنة التوتّر التي يحدثها في ضميره.

لكنّ المجتمع العربي الإسلامي لا يقرّ بمبدأ الإعتراف كقاعدة سلوكيّة أساسيّة في تعامل الفرد مع ذاته ومع الآخرين. صحيح أنّ «الإعتراف بالذنب فضيلة»، لكنّه لم يرتفع إلى مستوى الواجب المقدّس. كان الإيمان في بدايته موقفاً فردياً يتأسّس ضمن مواجهة واعية تخوضها الذات الفرديّة مع ضميرها وقناعاتها السابقة، وتصفية حسابات مع نزوعاتها وميولها، وتبنٍّ واعٍ لسلكيّة جديدة يكون الفرد (المؤمن) بموجبها مسؤولاً عن أفعاله وسلوكه. هنا كانت محاسبة الذات ضمن عمليّتي الإستغفار والتكفير، ثمّ التوبة، تمثّل خطوة هامّة في طريق التفاعل الواعي مع الذات والتصالح معها. كان ذلك قبل تقنين المسلكيّة العامّة وتأطيرها داخل قانون العقاب وتطبيق الحدود، أي قبل أن تتحوّل التربية الذاتيّة إلى منظومة قانونيّة عقابيّة تسهر على تنفيذها سلطة اجتماعيّة وسياسيّة متجسّدة خارج الفرد، بل فوقه. منذئذ سيغدو العقاب السلطة التربويّة: الزجريّة والتأطيريّة الأولى في التنظيم الإجتماعي العربي الإسلامي. وإذا التوبة لا تلغي العقاب، لأنّها عادة ما لا تأتي إلاّ بعده. وبالتالي سيكون الإعتراف والنقد الذاتي مسألتين غريبتين عن الإنسان العربي الإسلامي بعد عمليّة التأسيس (بمعنى التنظيم المؤسّساتي) التي أجريت على المراقبة والمحاسبة.

(لكن بالرّغم من ذلك كلّه فلقد ظلّ الفرد في ما مضى يحتفظ له دوماً بفسحة أكبر من التي يمتلكها الفرد العربي المعاصر. كان هنالك مجال أوسع للتسامح، وكان الكاتب والشاعر يتمتّع بحريّة أكبر في التعامل لا مع ذاته فقط، بل في مجال التعبير عن رغباته الخاصة ونزواته دون حرج، والتطرّق في كتاباته إلى شتّى الجزئيّات المرتبطة بالرغبات الفرديّة لعامّة النّاس وخاصّتها: اللّذة، الجنس، اللهو، العبث، المجون، الحبّ... وهي مواضيع قد غادرت مجال الكتابة منذ بداية الإنحطاط، ولم تعد إليها إلى اليوم، حتّى غدت من المحظورات تقريباً في الأدب العربي المعاصر!!).

في السيرة الذاتية يدخل عامل الإعتراف كعنصر من ضمن عناصر أخرى عديدة: إنّها كشف عن مجموع أفعال وسلوكات وأفكار وتجارب ليست كلّها بالضرورة «مآثم» و«ذنوباً». وبما أنّ الحياة تمنحنا فرصاً عديدة لإتيان الأخطاء، وتمنحنا فرصاً أخرى لعدم الإنضباط إلى قوانين الزجر والتأطير، وأخرى لممارسة رغائبنا والتملّص مما يكبّل أو يعيق تلك الممارسة. وبما أنّنا نصطدم بحواجز وعوائق ومصاعب تجعلنا لا نستطيع أن نؤدي في كل يوم أدواراً بطولية، بل إنّنا نضعف وننهزم ونتراجع ونخون ونطمع، خاضعين في ذلك كلّه إلى الآليات المعقّدة للحياة وإلى شرطنا الإنساني، وإلى التفاعل الحيّ والمتنوّع والثري مع الحياة. وفي كلمة، بما أنّنا نحيا على هذه الأرض المشبعة بالخير والشرّ والخطايا والأعمال الجليلة كبشر، لا كملائكة أو كآلهة معلّقة في السماء، فإنّ مسيرتنا هذه ستكون بالتأكيد حافلة بشتّى أنواع التناقضات المتنوّعة والثرية. غير أنّ مسألة احتضان هذه التجربة في تنوّعها وتعدّد أوجهها لن يكون عملاً سهلاً بالنسبة لمن لا يمتلك رؤية تمجّد الحياة وتحتفي بها في تنوّعها وانفتاحها على كلّ أبعادها. إنّ موقف المسؤولية الواعية تجاه التجربة الشخصية للحياة مسألة رؤية للعالم ولعلاقة الكاتب بالحياة وبذاته: علاقة صدق تجعل الإنسان قادراً على احتضان الحياة والذات في أبعادهما المتعدّدة، احتضاناً مسؤولاً لا يقدر عليه من لم يكن قد تملّك ذاته تملّكاً يجعله قادراً على مواجهة العالم بعري الذات بيهائها.

فهل يمكن للفرد الذي لا يوجد إلاّ كخطيئة داخل المجتمع العربي أن يكون قادراً على مواجهة العالم بعريه الذي هو عاره في المنظور الجمعي؟

وهل سيشذّ الكتّاب عن النمط السلوكي السائد في مجتمعهم ليكونوا على استعداد لجعل الذات قادرة على الخروج إلى العالم ببهاء عريها ومواجهته بتجربتها المتفرّدة؟

ذلك ما أشكّ فيه بشدة. وإلاّ لمَ لا يفتحون أمامنا تلك الدهاليز المقفلة المعتمة التي يتكتّمون عليها، ويحرصون على إحاطتها بالصمت أو بدويّ البطولات الذي يغطّي على الهرج الداخلي للذات ويقنّع فوضاها؟

قد يعارض البعض هذا المطلب بدعوى أنّ حياة الكاتب الشخصية وعذاباته وآلامه وأشياءه الحميمة ليست ملكاً للعموم، وهو بالتالي ليس مطالباً بعرضها على العامّ والخاصّ. عندها سنتساءل إذاً عن مفهوم الكتابة وعن علاقة الذاتي والمعاش بالمكتوب. وعمّا يريد الكتّاب من وراء فعل الكتابة، وعمّا ننتظره نحن منهم.

هل يريد هؤلاء أن نعجب بهم كأبطال (لأنهم فرسان القبيلة = الأمّة) أو كآلهة صغيرة، أو كصورة عن طهارة الملائكة؟

أم تراهم يعتبرون الكتابة درس أخلاق يلقى على الآخرين؟ وإن هم أرادوها كذلك، فما الذي يحدّد القيم الأخلاقية وصلاحيتها؟ وما هي المعايير التي على أساسها يُصنّف القبيح كقبيح، والجميل كجميل، والضعف كضعف، والقوّة كقوّة، والصالح كصالح، والفاسد كفاسد؟

أليست الكتابة، والكتابة وحدها هي التي تقدر على التقبيح والتجميل بما هي اشتياق إلى الجميل المطلق الذي لا يمكن أن يتحقق إلاّ كوعد يومىء من داخل جسد الأثر الفني؟

أم أنّ الكتابة أيضاً بحاجة إلى أطر مرجعيّة خارجيّة تستمدّ منها قيمها، تشرّع لها ما ينبغي أن يُكتب وتحدّد لها ما لا يُكتب؟.

|

نحن أمّة لها في مجال الأدب تاريخ عريق حافل. لكن يبدو أنّ هذا التاريخ وهذا الميراث هو بالضبط ما يشكّل عبئاً يُثقل كاهل المبدعين ويعيق حركتهم، لأننا لم نصفّ حساباتنا معه ولم نتملّكه ضمن قراءة حديثة معاصرة. إنّنا نستبطن قيمه الجماليّة والأخلاقيّة وقواعده وأشكاله التعبيريّة ونعيش على إيقاعه لكنّنا لا نمتلك روحه.

في شخصيّة الكاتب العربي - هناك بعيداً في أقاصي الذات التي لا يرتادها... إلاّ قلّة - تتراكم ترسّبات القيم الجاهليّة والقيم الورعيّة الدينيّة والرؤية النفعيّة الإجتماعيّة، التي رسّخها المنظّرون والفقهاء والنقّاد القدامى وهم يقاربون الشعر ويصنّفونه فيختزلونه في غرضي المدح والهجاء، ووظيفتي الحثّ على الفضيلة والنهي عن الرذيلة. وعلى أساس هذا المزيج تتكوّن شخصيته المترددة المراوغة، الحاسوب التي تحسب لكلّ خطوة ألف حساب. اجتماعيّة حدّ الإمحاء وتصالحيّة حدّ التنكّر لذاتها.

ليس من الصّعب إذاً استدراج الكاتب العربي إلى وهم الدّور التوعويّ والتربويّ، إذ في لا شعوره يشتغل على الدوام الميل إلى أداء الوظيفة النفعيّة التقليديّة القائمة على خلفيّة الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر. هذه الوظيفيّة التي زادتها الأوهام الأديولوجيّة المعاصرة ترسّخاً في ذهن المثقّفين والكتّاب حتّى تحوّلت إلى بديهيّة جديدة ما زالت تعمّق اغتراب الكتابة واستلاب الذات الكاتبة.

يبدو أنّ الأديولوجيات الحديثة قد نجحت أكثر من محاولات الفقهاء والمنظّرين القدامى في استدراج الكتّاب إلى خدعاتها وأضاليلها، فاستحوذت النفعيّة كليّاً تقريباً على مجالات الإبداع، وأفرغتها من طاقات التوثّب الذاتيّة التي كانت وقود الرّوح المبدع لدى القدامى، والتي ظلّت تجعلهم يصمدون أمام محاولات الإحتواء، بل ولا يتردّدون في السخرية منها وتهزيئها.

لا أظنّ أنّ بشّار بن برد وأبا نوّاس والمعرّي وعمر بن أبي ربيعة وابن الرّومي والجاحظ

والهمذاني والحريري كانوا ليتركوا لنا تلك الأعمال الإبداعيّة الرّاقية، لو أنّهم انضبطوا لهذه المسطرة الوظيفيّة وقيمها. وهؤلاء قلّة للأسف داخل الحشد الهائل من الكتّاب والشعراء الذين عرفتهم الحضارة العربيّة منذ تلك الزّمن. بل إنّ الكتابة المعاصرة تفتقر إلى تلك الرّوح التي كانت تغذّي الطاقة الصداميّة لكتابات أبي نوّاس وبشّار والمعرّي. ولعلّ استفاقة الذعر المربكة التي أحدثها الإنفجار الحضاري الأوروبي في وجه الكيان العربي المستسلم للركود هي التي دفعت بالكتابة العربيّة، وهي تنهض لجمع شتات كيانها المنخرم، تنضوي تحت لواء الفعاليات الأديولوجيّة والسياسيّة وتنسى ذاتها، بل وتتنصّل من ذاتها، فيستحوذ عليها العالم عوض أن تكون هي محتضن العالم والعصر وروحه.

إنّ كلّ من يؤمن بأسبقيّة الأخلاق والتوازن الإجتماعي على الحريّة، وبأولويّة المجد على الوجود، لن يمكن له إلاّ أن يرهن الوجود والحريّة من أجل المجد والأخلاق وكلّ الأوهام الأديولوجيّة، ويأسر الذات داخل منظومة الفعاليات الخارجيّة والمتعاليات.

الكتابة الأصيلة هي مجال انتهاك الأسيجة المضروبة على الذات الفرديّة، والسيرة الذاتيّة هي أرقى تجلّيات هذه الرغبة المعلنة في المواجهة. فكاتب السيرة الذاتيّة لا يعرّي ذاته أمام جمع من الشّواهين الفضوليّين، بقدر ما يلوّح بفرديته في بهاء تألّقها في وجه قوانين الزّجر والردع وإبادة الذات الفرديّة، ويتتبّع قوانينه المجمعة التي تنفر من ثراء التفرّد والتنوّع ويفزعها خروج الذات المتفرّدة عن / على أعراف المنظومات التي تدّعي لنفسها امتلاك شرعيّة ميتافيزيقيّة للمراقبة والتأطير والإقصاء.

فماذا كان لهنري ميلر أو جان جينيه مثلاً أن يكتبا لو أنّهما أقصيا كلّ ما يمكن أن ينفر الضمير الجمعي في تجربتهما الحياتيّة، لو كان همّهما أن لا يظهرا بما يمكن أن يجلب لهما العار والفضيحة؟

|

السيرة الذاتيّة لا تفضح الكاتب بقدر ما تفضح العالم المحيط وتلمه الإعتباطيّة. وهي لا تكشف عن عري الكاتب، بقدر ما تلج إلى دهاليز ذات القارىء.

إنّ الكاتب وهو يتجوّل داخل سراديب ذاته وينيرها، يجعل القارىء يرافقه، لكن داخل سراديب ذاته الخاصّة، ليكتشف تحت ضوء صدق الكاتب، كذبه هو وتواطؤه وغيابه. إنّه بمعنى ما دور تربويّ معاكس، تربية مضادّة، بموجبها لا يسعى الكاتب إلى بناء النظم الأخلاقيّة وأهرام مجد موهوم يتربّع فوقها مرشداً ومعلّماً، بل يعمل على نسف كلّ أوهام الفضيلة الزّائفة ضمن ما يسمّيه الكاتب الإسباني خوان غويتسولو بـ: «عمل تصفية للكفاءة المعنويّة» يجريه الكاتب على نفسه عبر قول «ما لا يقال»، بهدف «الإنتهاء

إلى فقدان الإعتبار في أعين متلقي الإنسية الكلاسيكية».

ليست تربية تأطيرية إذاً هدفها صنع المواطنين الصالحين، بل تربية إنسية غايتها تمجيد الحرية والإحتفاء بالإنسان في أبعاده المتعددة.

لذلك نحن نقرأ، لا مجاملة، ولا بحكم قانون قهري يرغمنا على ذلك، بل لأننا نجد لذة في استعادة اليقظة على ذواتنا وعوالمها الداخلية المعتمة. ولذلك أيضاً نشعر بالإستياء عندما يتضح لنا أنّ الكتّاب يغالطوننا ويشوّشون علينا طرق العبور إلى ذواتنا.

ليكتب الكتّاب والشعراء ما يريدون. وليكذبوا إن كانوا يجدون في ذلك لذة أو تسلية أو أيّ نوع من العزاء. لا أحد يستطيع أن يملي عليهم طريقة أو نهجاً أو مواضيع للكتابة. ذاك هو حقهم المقدس الوحيد على العالم. وسيبقى لنا كقرّاء الحقّ في الإقبال أو عدم الإقبال على ما يكتبون.

لكن ليكفّوا عن التوهم وإيهام العالم بأنهم مبشّرون ومنقذون، وحَمَلة رسالة إنقاذ للعالم. إذ لا أظن أنّ العالم كان أسوأ حالاً وأكثر شقاءً قبل أن يدخل على نظامه ذلك التشويش العارم الذي أبدعه أصحاب السيف وأصحاب القلم متحدين.

الكاتب ليس منقذاً كونياً، ولا حتى محلياً. هذا وهم آخر ومغالطة خطيرة لا بدّ أن نتخلّص منهما. إنّما هو شاهد على قلق الإنسان. وهو عندما ينهض للتعبير عن هذا القلق يستنهض في المقام الأول قدرات الممكن والمحتمل بهدف تصفية دعاوي المتأنسن والمنجز الذي يسعى إلى إيهامنا بأنه صفوة الجواهر وماهية الخلود. لذلك هو لا ينخرط إلاّ في مشاريع تصفية الأضاليل. فكيف يمكن له إذاً أن يكون مرشداً اجتماعياً، أو معلّماً، أو مبشّراً؟

|

إننا ننتمي إلى حضارة تعجّ بالقداسات المنتحلة والمتعاليات الغاشمة والأئمة المعصومين والقيادات الملهمة والزعماء التاريخيين. لذلك صرنا نحنّ إلى أشياء لها طعم الأرض، وأحداث ليست من فصيلة الخوارق والمعجزات، وشخصيات بلا كرامات، أشخاص يمكن أن نحبّهم لأنهم من منزلتنا البشرية.

نحنّ إلى شيء أرضيّ.

حتى القداسة قد آن لها أن تطلع من صلب الأرض، لأنّ كلّ القداسات المتعالية قد بهتت، وصارت بطعم الرّماد.

فليكفّ الكاتب إذاً عن الإعتقاد بأنه صنم أو إله أو قدوة ومثال. إننا نريده إنساناً، لا غير. ولأجل ذلك وبسبب صدق حضوره كإنسان يمكن له أن يكتسب هو ونصّه مصداقية. أمّا إذا ما كان يطمح إلى التحوّل إلى صورة للكمال الإلهي، ويصرّ على أن يجد مصدّقين

لدعواه هذه، فليذهب إذاً ليردد تعاويذه على الملائكة في مكان آخر غير هذه الأرض التي تحترق بالحياة ولا حاجة لها بمن يتنكّر لنبضها.

في حقل الحياة البهيج، وبعيداً عن أضاليل المتعاليات سنظلّ نردد أغنية الكائنات كلّها: «إنّنا نمشي فوق هذه الأرض؛ إنّنا نمشي فوق هذه الأرض المشعّة!».





عوالم جويس

عبدالله ابراهيم

يعتبر جيمس جويس ، اكثر المواهب اهمية في ادب القرن العشرين الروائي ، ويرجع ذلك كما يرى « ماثيو هودغارت Matthew Hodgart » مؤلف كتاب James Joyce الى دقة وعمق فهمه لعالمه الصغير ، ويقصد به ايرلندا ، ولعالمه الواسع ، وهو اوربا . حيث قضى معظم حياته متجولا بين باريس وتريست وزيورخ وروما ، ولاشك ان راي « هودغارت » هذا ، يشوبه شيء من التعميم ، وعدم الدقة لانه بعد ان يفصل كل هذا نراه في فصل اخر ، يحاول دراسة شخصية جويس القلقة ، وتأثيرها المباشر على ادبه .

ولا نرى ان هنالك تناقضا كبيرا بين هذين الجانبين ، لو استطاع « هودغارت » ان يقلل من شدة افتراضه السابق ، ويفصل من ناحية اخرى في مدى تاثير اوربا غير الادبي على جويس . وبرغم احتواء هذا الكتاب على فصول كبيرة في دراسة روايات جويس ، ومحاولة التوغل في فك رموزها

الا اننا في قراءتنا هذه ، سوف نقتصر على ما كتبه عن جويس الانسان فقط ، لاننا نعتقد ان روايات جويس اشبعت بالدراسة والتحليل ، قياسا لما كتب عنه هو ، برغم ان اشياء كثيرة لم يتناولها النقد لحد الان .

الفصلان اللذان نراهما مهمين جدا في هذا الكتاب ، هما الاول المعنون « جويس ـ العالم الكبير Joyce - the great world » والرابع المعنون « عالم جويس Joyce's world » يطرح المؤلف افتراضه السابق ، في الفصل الاول ، الا انه بعد ان يتحدث بشكل موجز عن تأثير ايرلندا على جويس ، ينتقل ليوضح تأثير اوربا الثقافي عليه ، ثم نراه يعود ثانية ، وفي فصل خاص بعنوان «جويس وايرلندا Joyce and Ireland » ليفصل ما اوجزه في مطلع الفصل الاول .

ما هي ايرلندية جويس ؟ واين تتمثل ؟ ولم الح على خصوصية ايرلندا ؟ ولم لا حقه هذا العالم



الصغير المهمل انذاك اينما حل ورحل ؟ .

ولد جويس في ٢ شباط عام ١٨٨٢ في دبلن ، عاصمة ايرلندا ، وجزء من الامبراطورية البريطانية العظمى ، ولقد راى الطفل جويس ، وهو صغير ، علائم الاحتلال البريطاني فوق ارض هذه الجزيرة الهادئة . ثم راى الصراع الديني الحاد بين الطوائف المتناحرة ،فانخرط برغبة العائلة في مدارس « الجزويت » ، وهو في السادسة من عمره . وبقي يتلقى تعاليمه الدينية الصارمة ، وهو ينتقل من مدرسة الى اخرى الى ان بلغ السادسة عشرة ، كانت هذه المدارس تؤكد على خصوصية ايرلندا ، وضرورة استقلالها ، ربما بدوافع دينية وقومية . وكان تاثير هذه المرحلة عليه كبيرا ، اذ اختمرت في اعماقه معظم التناقضات ، نجدها بشكل رائع في روايته الاولى « صورة الفنان في شبابه » . ثم في اعماله الاخرى فيما بعد .

ومن ناحية اخرى ، كان شعوره الايرلندي يلح عليه . فسخر بشكل ضمني ومباشر من بريطانيا الممثلة بالتاج الامبراطوري ، وحاكمها العام في ايرلندا ، في ادبه صفحات ساخرة من السخرية العميقة بممثلي السلطة ، نجدها خاصة في الفصل الخامس عشر المسمى « سرسه Circe » والفصل العاشر « الصخور الضالة The Wandering Rocks » من روايته « يوليسيز ulysses » ولم يقف عند حدود المؤثرات الخارجية لوطنه ، ساخرا من مستعمريه ، وانما تناول التقاليد الاجتماعية ، والاساطير ، والحكايات ، والزعماء السياسيين وعلى راسهم « بارنيل » ثم صور البيوت الايرلندية القديمة ، المبنية منذ القرن الثامن عشر ، والبوابات العتيقة ، وتحدث كثيرا في روايته الاخيرة « يقظة فنيجان Finnegans Wake » عن نهر الليفي « Liffey » الذي يقسم دبلن شطرين ومجده بصورة فائقة، حتى اصبح بمثابة مرآة لهذه المدينة ، ودرس التاريخ الايرلندي ، واستل بعض شخوصه من هذا التاريخ ، من بينهم « فين Finn البطل الاسطوري في الادب الايرلندي ، والذي يكون اسمه المقطع الاول من الكلمة الاولى في عنوان الرواية الاخيرة . اضافة لقديسين وكهنة ، وشخوص اخرى . وتستطيع ان تقول ان ادب جويس ما هو الا صورة بانورامية لايرلندا ، صورة ذات عمق جوهري وشامل وفريد ، لكل ما يحتويه تاريخ هذا البلد ، لقد ظلت صورة ايرلندا تلاحق جويس في منفاه الاختياري ، ولم يبغ لنفسه ان يكتب عن غيرها ابدا . كانت اشبه بمتاهة ، يضع فيها شخوصيته عالم ينهل منه كل شيء بمعرفة عميقة، وهكذا استخدم معظم اللهجات المنتشرة هنالك وصور القلاع الحربية ، والطبيعة ، والشوارع ، والكنائس ، والمدارس ، الا انه مقابل كل ذلك كان مسكونا بداء التجوال ، فكان يدرك في سريرته ان ايرلندا لن تلبي طموحاته الجمة . بل انها غير قادرة على ذلك . اكثر مما تستطيع تكبيل هذه الطموحات ودفنها ، اذا هو لم يختر لنفسه حياة اكثر شمولا وغنى وديناميكية ، وهكذا شد رحاله الى قلب اوربا ، هذه نظرة عجلى على عالم جويس الصغير ، كما يسميه هودغارت ، ما هو اذن عالمه الواسع الرحب ، انه اوربا ، بتاريخها منذ ملاحم هوميروس التي بنى على احداها مجده الخالد ، مرورا بدانتي وكوميديته الالهية ، الى شكسبير وادباء ومفكري القرن التاسع عشر والعشرين ، ثم اوربا التناقضات القومية والاقتصادية والسياسية والدينية ... الخ .

رحل جويس الى باريس عام ١٩٠٢ ، وكانت انذاك محط انظار الادباء والفنانين ، واستطاع ان يتعلم الفرنسية ، وبدا يدرس اللغات الاوربية الحديثة ، وبذلك الغى عن راسه فكرة دراسة الطب ، وراى عن كثب كل شيء ، الافكار الفلسفية، والاقتصادية والسياسية . ومدارس الفن والادب التي نشات في الفترة السابقة واللاحقة للحرب العالمية الاولى ، الى ان مات في عام ١٩٤١ . كان تاثير الحرب كبيرا ، فلم يغير وسائل التعبير ، والافكار السائدة فقط وانما غير مجمل الخارطة السياسية لاوربا .

ما مدى استفادة جويس من كل ذلك ؟ لقد كان يضيق ذرعا باسلوب التعبير المباشر عن الافكار والاحاسيس ، ثم ان الفنان الحقيقي لا يحسبانه قرا مئات الكتب مثلا ، او اطلع على عدد معين من النظريات العلمية او غير ذلك ، ان ثقافة الفنان شيء اساس لان كل ذلك يصب في حيثيات العملية الابداعية ، وليس في جوهرها كتقرير مباشر ، بمعنى ان الثقافة تقوم عند الفنان مقام الاسلوب ، وتعمق

الرؤية ، لا ان تسقط هذه الثقافة اسقاطا مباشرا في الكتابة او الرسم كان جويس من هذا النمط لم يشر الا اشارات ثانوية الى اوربا كبيئة جغرافية محددة ، ولم يشر للافكار والنظريات التي نبتت في ارضها ، لكن ذلك لا يعني باي شكل من الاشكال انه لم يكن على معرفة واسعة بكل تلك الثقافات ، لقد استخدم الانجازات العلمية بشكل ضمني في اعماله الروائية . ويلاحظ في رواية « يوليسيز » المقدار الهائل من المعارف المتعلقة بالطب والنفس والاساطير وعلوم الدين والادب . وكل ذلك هو نتاج اوربا في نهضتها الحديثة ، اننا نستطيع ان نقول مطمئنين ، ان ثقافة جويس ثقافة اوربية ، وهذا ما سوف نفصله بعد قليل ، الا انه وضع هذه الثقافة في خدمة فنه ، ونؤكد على هذه الناحيةلان ايرلندا ، كانت متخلفة ، بل ومعزولة عن معظم التطورات العلمية والحضارية ، انها لم تكن في حقيقة الامر جزءا من اوربا ، اكثر مما كانت مستعمرة بريطانية ، حاولت هذه الاخيرة عزلها عن هذه التطورات كعادتها ، لتبقيها تابعا لها .

نكون بهذه اللمحة السريعة ، قد اعطينا صورة لعالمي جويس ، اللذين ذكرهما هودغارت فهل سيكونان هما نقط السندين اللذين ، اتكأ عليهما جويس ؟ اننا لا نستطيع ان نرسم صورة واضحة المعالم لجويس دون التطرق الى ثقافته وروافدها ، والتي تشكل احد اجزاء عالمه الرحيب ، الواسع .

ان ما كتب عن جويس ، يشكل مكتبة متكاملة ، تناول تحليل رواياته بشكل دقيق ، مع وضع ادلة كيفية قراءتها ، ووضع معاجم خاصة بها ، ومداخل وفهارس ، وكتب خاصة لشرح الرموز والاساطير ، واللهجات الشعبية واللغات العالمية ، وعقد مقارنات تاريخية خاصة بالنسبة لرواية « يوليسز » مع ما استفاد من ملحمة الأوديسه لهوميروس كاصل لها ثم تعمق باحثون كبار في تحليل شخوصه وعلى راسهم « ليوبولدبلوم » و « ستيفن دايدلوس » و « مولي بلوم » ، كما ان بعض المتخصصين ، وعلى راسهم « بودجن F. Budgen » خصص كتابا في كيفيةكتابة «يوليسيز »اعتمد علىالملاحظات واليوميات التي كتبها جويس وسمي كتابه James Joyce and the making of ulysses

كذلك هنالك كتب عديدة تدرس تاثير جويس على الرواية الحديثة على راسها كتاب :

روبرتمارتن ادمز R. M. ADams المسمى « ما بعد جويس : دراسات في الرواية بعد يوليسيز After Joyce: studes in Fiction after ulysses

بل ان المؤلف المذكور يسمي العصر الذي ظهرت فيه روايات جويس ، بـ « عصر جويس » ان المرحلة التاريخية الزاهرة في الادب الاوربي ، اثرت بشكل كبير على جويس المبدع ، فوضعته في بؤرة عالم متحرك ، الى ان وجد ضالته في ايجاد شكل جديد للتعبير ، اصطلح على تسميته بـ « تيار الوعي » كان جويس مثقفا من الطراز الاول ، اذ ان معرفته باللغات الحديثة مكنته من الاطلاع المباشر على كل الانجازات الادبية والفكرية الحديثة ، كان مهتما بعلم النفس ، اهتماما كبيرا ، ويقرأ بشكل متواصل كتب فرويد خاصة كتاب « تفسير الاحلام Inter pretation of Dreams » و « الطوطم والتابو Totem and Taboo » ولقد انعكس جزء من هذا الاهتمام ، في « يوليسيز » و « يقظة فينجان » اضافة لذلك كان جويس مهتما بالميثولوجيا ، بل ان عقله كان عقلا « ميثولوجيا » وكان من المستحيل ان تكتب الرواية الاخيرة ، كما يؤكد معظم نقاد جويس ، لولا المعرفة العميقة جدا بالاساطير والسحر والدين والخرافات ، وكان اعتماد جويس من هذه الناحية على كتاب السير جيمس فريزر المشهور « الغصن الذهبي The golden Bough بمجلداته الاثني عشر ، ثم انه كان يتابع بشكل جاد معظم البحوث الانثربولوجية في عصره ، لقد تنازع التأثير على الادباء خلال العقود الاولى من القرن العشرين ، عبقريان ، هما فرويد وفريزر ، الاول في علم النفس والثاني في الاساطير ، الا ان معظم الدلائل تشير الى ان فرويد كان هو السيد الاول في هذا المجال . من الناحية الادبية ، كان جويس شغوفا بدانتي وشكسبير والادباء الانكليز . كما انه اهتم اشد الاهتمام بفلوبير وابسن، كان يقرأ للاول بشكل متواصل ، بل انه استفاد كثيرا من اسلوب فلوبير في تعدد الاصوات الذي استخدمه في الفصل الثامن من رواية «مدام بوفاري» والذي يصف فيه المعرض الزراعي ، والذي اراد فيه كما يقول ان يخلط همس العشاق باصوات الابقار ، والخطب السياسية باصوات الدجاج

وعياط الاطفال وجعير الخنازير ، ولقد طور جويس هذا الاسلوب في الفصل العاشر من « يوليسز » اذ نجد نفس الاسلوب في الخلط والتنقلات المفاجئة في وعي الاشخاص ، كذلك التشابه الواضح بين رواية فلوبير الاخيرة « بوفار وبيكوشيه » ورواية جويس المذكورة ، ولقد اشار الى هذا التشابه ، عزرا باوند ، وبين ان بوفار وبيكوشيه شبيهان ببلوم ودايدلوس ، الا ان « ليونيل ترلنغ » يؤكد ان بلوم يمثل العقل الحديث في حين ان ابطال فلوبير ، يختلفون لانهم مشغولون باشياء يومية تافهة ، اننا لسنا في مجال وضع مقارنة بين الروائيين ، اكثر مما نود تبيان مدى استفادة جويس من فلوبير . اما اهتمام جويس بابسن ، فيرجع الى ايام شبابه ، فلقد كتب ، وهو بعد في الثامنة عشرة ، دراسة عن ابسن ، بعنوان « مسرح ابسن الجديد » ويشير ايضا في « صورة الفنان في شبابه » الى اهمية ابسن ، واتجاهه الواقعي في الوصف ، وخلق الشخصيات ، كذلك اهتم بالمسرحي الالماني « هويتمان » وقد ترجم له في شبابه مسرحيتين ، كما انه اهتم بقصص تشيكوف القصيرة وروايات كتاب روسيا العظام ، وقرأ زولا ، واهتم بالرمزيين الفرنسيين ، خاصة « مالارميه » كذلك الامر بالنسبة للادب الالماني ، وفي الموسيقى ، كان يميل لموسيقى « فيردي Verdi وموزارت Mo Zart » وكان معجبا جدا بفاغنر Wagner وموسيقاه الصاخبة المتجهمة القلقة . ولقد جاء اهتمام جويس بالموسيقى عامة ، من اهتمامه بالغناء ، اذ انه اراد في بداية حياته ان يشق طريق حياته كمغني ، الا انه بعد ان فشل في قراءة النوتة في احد المهرجانات الغنائية ، ولم يحصل على اية جائزة ، ترك الغناء ، الى الابد ، ولقد كان تأثير الموسيقى كبيرا في بلورة الحس الايقاعي للاصوات الذي استخدمه بشكل مكثف في روايته الاخيرة ، كذلك كان يتابع عروض الباليه المشهورة ، وعلى راسها فرقة الفنان الروسي « دياليف » وراقص الفرقة المشهور « بخنسكي » كذلك الحال بالنسبة للحركة الحديثة في الفنون التشكيلية ، خاصة اعمال بيكاسو وسترافنسكي . وعندما كان في زيورخ عام ١٩١٦ ظهرت الحركة الدادائية التي شكلها الشاعر الروماني « تريستان تزارا » والرسام الالماني « هانز ارب » ثم ارتبطا بالرسام الفرنسي « دو شامب » في عام ١٩١٨ . ورحل الكل الى باريس في السنة التالية ، حيث التحق بهذه الحركة ادباء على راسهم : اندريه بريتون ، بول ايلورا ، آراغون ، فأصبحت ذات ميول ادبية واضحة ، ثم توجت بتأسيس السريالية في عام ١٩٢٤ بعد ان اصدر بريتون « بيان السريالية الاول » وراحت هذه الحركة تبحث عن جذور لها عند سويفت ، والمركيز دي ساد ، ولويس كارول ، ورامبو ، وغيرهم ، ثم انها استندت على كشوفات فرويد في مجال الاحلام ، واصبح بالمستطاع لجويس ان يتتبع هذه الجهود التي انضوت تحت قيادة هذه الحركة ، واحدثت هزة في الحياة الاوربية الادبية لعقدين من الزمن تقريبا ، وبرغم اهتمام جويس بالاحلام ، بشكل اساس ، خاصة في روايته الاخيرة ، والفصل الخامس عشر من « يوليسز » الذي يعد من اضخم فصول الرواية ، الا انه لم ينخرط بالحركة السريالية ، بل وقف تجاهها موقفا متحفظا ، ولم يمارس مطلقا الكتابة الميكانيكية التي كانت تؤكد عليها السريالية . وكان يدرك بعين الفنان العبقري ان هذه الحركة لابد ان تلاقي طريقا مسدودا ، وتحققت نبؤته ، فخرج عن الحركة ايلوار ، واصبح اعظم شعراء فرنسا الغنائيين ، وكذلك الامر بالنسبة لاراغون ولقد انتقلت السريالية الى السينما بجهود جان كوكتو عام ١٩٣٠ ، واستفاد جويس من هذه الناحية في مزج الصور والكوابيس في اعماله الاخيرة ، كذلك اهتم بكل ما انتجته وقدمته اوربا خلال هذه الفترة ، ودخل ضمن تكوينه الثقافي ، كان هو ، فنانا عميق الرؤية ، من طراز ت.س اليوت ، لا يتعلق باديم زائل ، ولهذا شق طريقه بصمت وثبات وتأن ، يندر ان نجد ذلك عند مبدع اخر ، كان عالمه يبدا من خطاه واحاسيسه ، وينتهي براسه ، متاهة القرن العشرين . ولهذا نجده بسيطا مفهوما ومنظما في بداياته ، وغامضا متشابكا كلما تقدم به العمر ، كان جويس يتربع على هذه الثقافة العريضة بثقة ، فسخرها لقلمه ، ولا يقف « هودغارت » عند هذا الحد ، وانما حاول ان ينغمر في تكوين جويس الجسدي والنفسي ، في امراضه ومعاناته ولهذا نراه يحاول تلمس طريقه المظلم بانارة اجزاء متفرقة في تكوين جويس النفسي ، ويحاول ربط ذلك بابداعه عامة .

ان اصغر عوالم جويس المأهولة بالحياة ، هو جسده فلقد كان مهتما ، اهتماما بالغا بهذا العالم ، ان رواية

« يوليسيز » في الحقيقة ما هي الا ملحمة من ملاحم الجسد الانساني كان ذلك نتيجة لاحتفاظ جويس باهتمامه بعلم وظائف الاعضاء ، فانعكس ذلك فيها ، وعلى وجه التحديد في الفصل المسمى « ثيران الشمس The oxen of the sun »

الذي يحدث في المستشفى ، ان جويس لم يفكر مطلقاً في انفصال العقل عن الجسد ، وكما اكد « بودجن » في كتابه عن طريقة كتابة « يوليسيز » فان طغيان الاحاسيس الجسدية في هذه الرواية يجهز الباحث بمفاتيح لا تحصى لفك الغاز الشخصية الانسانية ان هذه الرواية لاشك قد كتبت بصعوبة بالغة ، كما نراها بشكلها الحالي ، خاصة في احتوائها على هذا الكم الهائل من المعلومات المتعلقة بالجسد ، ولم يكن ذلك بالامر الهين لولا معرفة جويس الواسعة بمدى التفاعل الحيوي بين الجسد والعقل ، ولكل هذا يكون من الملائم قول شيء ما حول البنية الجسدية والصحية لجويس ، حتى لو كانت هذه مجازفة خطيرة لا تحمد عقباها . كان جويس ، وقبل اي شيء اخر ، سكيرا ، مدمنا على الخمر . وندرك ان كلمة « سكير » هذه مؤذية في وصف كاتب كبير مثل جويس ، الا انه كان في الحقيقة مدمنا ، على اشد انواع الخمور وهو العرق « white wine » اذ ان هذا النوع يحتوي على مادة ثاني اوكسيد الكبريت ، ومواد كيمياوية اخرى ، تعتبر من المثيرات المقلقة للمعدة ولقد اثر عليه ذلك بشكل مباشر ، فادى الى موته ، بمرض القرحة المعدية ، واثرت عملية الادمان على الكحول عليه من ناحية اخرى في اثارة غيرته الجنسية ، وهذا ما نلمسه في رسائله الاولى الى زوجته نورا ، وهذه الغيرة هي الاساس الذي بنيت عليه مسرحية المنفيون « Exiles » وهي نفسها الهاجس المتسلط على مجمل رواية « يوليسيز » اذ نلمسها عند بلوم ، بشكل عقدة الزوج الديوث ، وخاصة في الخيالات الجامحة ، والرؤية المتتالية في فصل « سرسه » بكامله . كل ذلك ما هو الا محاولة للتطهير من الغيرة عند جويس ، يقابله ادراك بلوم من ان بويلان عشيق زوجته سيكون عندها الان .

ثم يحلم ان اسمه نشر ضمن قائمة الازواج الديوثين في صحف الصباح الدبلنية ان الادمان على الخمر ، يؤدي ان عاجلا او اجلا الى الغيرة الجنسية الشديدة ، وانا اشك فيما اذا كان جويس مدركا للاسباب التي كانت تقف وراء غيرته ، مع معرفته التامة ان امرا كهذا ، لم يكن من الامور المرغوب بها أجتماعيا ، هنالك ايضا نتيجة اخرى للادمان الا وهي الكآبة المضنية ،وقد عانى جويس منها بالتأكيد، لقد اظهر في شبابه مرونة وقوة جسمية وتفاؤلا ،مع انه كان مسرفا في تناوله للخمر ، الا انه حينما بلغ الاربعين ، تجذرت كآبته ، واشتدت عليه ، أن « يقظة فينجان » كانت تعبيرا عن هذه الكآبة ، كان وراء انشغاله الذهني ، مرض ابنته بالشيزوفيرينيا وهي في العشرين ، وكان ذلك يسبب له الاما نفسية مرهقة ، ثم انه فوق ذلك كان يعاني الاما مزمنة في عينيه ، وكان عليه اذا اراد التخلص من العمى الكلي ، ان يخضع لعمليات جراحية مؤلمة في عينيه ، وكان ذلك اشد ما يرعبه . الا ان كآبته لا يمكن تفسيرها على ضوء اسباب خارجية فقط ، اذ ان شعوره العالي بالاستقلال بنفسه كان عاملا مهما في تضخيم الكآبة . كان يعرف مدى « اسرافه » في الكآبة ، ولقد استخدم نفس هذا التعبير. ومؤشر ثالث اكثر عمقا في استفحال مأساة جويس مع ان تاثيره لم يكن واضحا كادمانه على الخمر ، كان هذا المؤشر هو الهلوسة والهذيان وربما كانت هذه الهلوسة تقف وراء طريقته في استخدام الاصوات في روايته الاخيرة ، ولا نبالغ اذا قلنا ان هذه الرواية عبارة عن اصوات متمازجة متضاربة لا تفهم ، هي اصوات تتمزق ، تعترف ، تتوعد ، وتهذي ، ومع كل ذلك ، كانت ذاكرة جويس ، واحدة من الذاكرات الاستثنائية في تاريخ الادب ، وقد بقيت قوية متيقظة الى ان توفى هذا الكاتب العملاق ، ان الادمان على الكحول ليس حالة وراثية مع ان هنالك من يؤكد هذه القضية ، فهل كان اسراف جويس في تناول الكحول ، استمرارا لادمان والده ، الذي انهك العائلة اقتصاديا في تناول الخمر ، ربما كان ذلك حقيقة ، لقد كتب جويس معظم فصول « يقظة فينجان » في

الليل ، عندما يكون على الاقل نصف مخمور ، ان امرا كهذا نادر الحدوث ، منذ « بايرون Byron الذي ادعى انه كتب « دون جوان » تحت تأثير شراب الجن ، ويوضع جويس على راس قائمة الكتاب المدمنين ، ولقد تطورت هذه العادة في القرن العشرين بالمقارنة بعصر بايرون .

ولاشك انه لا يمكن اهمال اسماء ادباء مبدعين مثل فوكنر ، همنغواي ، وسكوت فتزجرالد ، بالاضافة لكتاب اخرين ، وعلى اية حال ليست هنالك علامة بارزة على مدى الدمار العقلي الذي عاناه كتاب اخرون بعد سنوات الادمان ، الا ان جويس كان ضحية لهذا الادمان ، الذي اودى بحياته في خاتمة المطاف .

لقد كان جويس الانسان المثقف والايرلندي والاوربي ، كلا متكاملا ، يصب في جويس الروائي، ويؤكد معظم نقاد جويس ان تنظيم كل ذلك جاء وفق اسلوب لا يمكن ان يجارى ، فلقد استطاع ان يوظف معرفته العميقة ، دون ان تفسد ادبه ، وتوقعه في التقريرية، وحركة شخوصه بمقاييس دقيقة، فكان يذرع الشوارع ، ويعد النوافذ ، وعربات الترام ، وحانات الشرب ، والازقة العتيقة في دبلن . والبوابات العتيقة ، وخلق عالما كبيرا ، لا نعتقد ان احدا يستطيع ان يفهمه بسهولة اذا لم يكن على معرفة بشخصية جويس ، ووضع ايرلندا الاجتماعي عامة ، واسلوب تفكير جويس الروائي .

هذه نظرة جد مختصرة اذا قيست بما كتب عن جويس ـ في عالم واسع ، لكاتب كبير ، وبذلك نكون قد اعطينا لمحة عما يتعلق بعوالم جويس كما اكدها هودغارت .

– الدمقراطية مصدر قوة للفرد والمجتمع والتعليم قاعدتها
– بمحو الأمية نضع في كل زاوية مشعلا للثورة
– محو الأمية خطوة ثورية لبناء الانسان الجديد



عود الى قضية الالتزام

بقلم : د. محمد غنيمي هلال

أعجب ما يتعرض له النقد الادبي هو اجترار الاغذية المهضومة من نظريات أدبية لا يحلها الكاتب أو الناقد مكانها ، أو الاستسلام لبوادر ذهنية أو سطحية قد يدفع اليها تعال مهني تنقصه الدراسة المتأنية العميقة • وهذا الاستسلام كثيرا ما يتخذ في نقدنا المعاصر مظهر أو مخبر الدعوة الى التبسيط أو التيسير • وما أشد خطر هذه الدعوة على دراساتنا في عصر لم يتسم بعصر السرعة الانتيجة عمق بحوثه ورحابة الآفاق الفكرية فيه • وحصيلة ذلك في الدراسات أن يحاول امرؤ ايجاد نظرية جديدة في مجال تتصارع فيه النظريات النقدية العالمية ، ثم تكون النظرية التي يأتي بها محورها أنه لا نظرية هناك ، فيرى أن هدف النظريات العالمية سوء فهم عم وشمل جميع المفكرين •

* * *

فاذا تصورنا فيلسوفا تقوم فلسفته على أن الفلسفة في مجالاتها المتباينة وعصورها مبناها على وهم أو سوء فهم ، فلا بد أن نطلب منه في وهمه أو في زعمه أن يهدم الفلسفات بسلاح فلسفي ، لا بمجرد الانكار أو التهوين من الافكار ، والا عددناه هداما خارجا على التيار العام للفكر الانساني ، هذا التيار الذي لا يمكن وقفه أو رجعه الى الخلف • ولكن النقد الادبي الحديث مستباح لا حرم له ، ولذا تجد من يقتحم ميدانه مستخفا به ، زاعما أنه يستوي فيه كل دعوة ، على نحو ما كان يسخر فولتير في فلسفته الملحدة وسخريته بالاديان ؛ حين يقول انه صادف في رحلته الى هولندا « **القساوسة من كالفينيين وأرمنيين وسوكينيين ••• وربانيين من اليهود ، وأتباع مذهب أعداء التعميد الكنسي ، وجميعهم يفصحون عن عقائدهم في بيان عجيب ، وكلهم ـ في الحقيقة ـ على صواب** » • ولم تخف سخرية فولتير على رجال عصره من المسيحيين في قولته السابقة • والحق أن وراء كل دعوة الى التبسيط أو الاستخفاف بالنظريات ـ دون دراسة وامعان ودون بناء نظرية جديدة على أنقاض القديم ـ نزعة هادمة قد تخفى حتى على أصحابها ، ولكن لا ينبغي أن تمر دون تعقيب من جمهور المثقفين ، بله المتخصصين •

* * *

ومن القضايا التي نعتقد أن التعرض لها أمر يمس صميم الادب ورسالته ، قضية « الالتزام » وبخاصة في نهضتنا الحاضرة • وقد ثارت منذ حين لدى نقادنا ، ولا ننكر أنه كان لها بعض المعارضين• ونقرر أن أية قضية نظرية تكسب وتعمق عن طريق المعارضة والمحاجة ، وقد وضح ذلك في مناقشة هذه القضية • ولكننا نقرر في الوقت نفسه أن هذه القضية ـ كغيرها ـ تخسر جوهرها بالتبسيط الهين حين يعرض لها من لا يعارضها ، ولا يؤيدها بل يطلق القول على علاته بأن تقسيم الادب الى ملتزم وغير ملتزم أمر خاطيء ، قائم على أساس غير صحيح ثم يعقب بأن هذا التقسيم في ذاته مضلل !

* * *

وقضية الالتزام قضية فلسفية ، أثارها فلاسفة معاصرون؛ واتخذت نوعا من التحديد لم تعد تلتبس فيه بالدعوة القديمة الى مجرد أن يكون الادب خلقيا بمعنى الخلق العام أو التقليدي ، ومن الغريب أن يشكك في جدوى تقسيم الادب الى ملتزم وغيرملتزم أستاذ فلسفة اذ أن في الغاء الفرق بين القسمين في الادب ـ من ملتزم وغير ملتزم ـ غفلة أو تغافلا عن أمور جوهرية أصبحت واضحة بين دعاة كل من هذين القسمين ، بحيث يكون من المستساغ ومن مقتضيات حرية النقد والرأي أن ينضم من شاء الى أي الفريقين شاء ، ولكن لا يكون من المعقول أن يزعم امرؤ أنه لا خلاف بين الدعوتين أو بين الادبين •

وانا على علم بأن بعض الفلاسفة المعاصرين يهونون من شأن الادب كله ، ويرون أنه غير قادر على ايضاح الافكار العميقة، اذ أن هذه الافكار العميقة لا تتراءى فيه الا نادرا وعرضا • ومن هؤلاء الكاتب اليهودى « جوليان بندا » ، وبخاصة فى كتابه : « أسلوب الأفكار » ، على الرغم مما لهذا الكاتب من نظريات نقدية عبر عنها فى كتبه الكثيرة ، ومنها انكاره الالتزام فى معنى الالتزام الحديث ، دون أن يغفل عن رسالة الكاتب الاجتماعية ، اذ يدعو الى ألا يتناول الكاتب أو الشاعر فى نتاجه الا المسائل العامة التى تصلح لكل زمان ومكان ، لان الكتاب حين اشتغلو بالمسائل القومية والسياسية فى أعمالهم الادبية — حتى لو كانت ناضجة — قد خانوا رسالتهم • وهذا موضوع كتابه : خيانة الكتاب • ويعجب هذا الكاتب كذلك — فى الفلسفة نفسها — بمن يقتصرون فى فلسفتهم على دعم المبادىء الثابتة المجردة الخالدة فى العقل الانسانى ، فى كتابه : بعض المظاهر الثابتة للعقل البشرى ، مثل العدل فى ذاته ؛ والحقيقة ؛ والانسانية مجردة عن كل ملابساتها الاجتماعية والسياسية والتطورية • ونتيجة لذلك يعجب بكانت وربنان وفولتير، ويحمل على جوته برجسون، ثم على الفلاسفة الاشتراكيين والوجوديين والرومانتيكيين ، وعلى كل الكتاب الذين يصورون فى أدبهم مسائل وطنية أو قومية أو يتعرضون لمسائل الساعة فى أدبهم • ولا يخفى تأثير النزعة اليهودية فى قوله ، لأنه يخاف أن تؤدى هذه الاتجاهات الوطنية والقومية الى عداء اليهودية • وحقا كان يلزم جوليان بندا جانب الدعوة الى الحياد المطلق ، فى صورة تسامح مجرد ؛ لم يمنعه من التعرض لمسألة « دريفوس » فى: « حوارفى بيزنطة» ومع ذلك لا تخفى نزعته الافلاطونية فى التهوين من شأن الادب بعامة ، ثم فى حملته على كتاب فرنسا المعاصرين جميعا • وهذه الحملة هى موضوع كتابه : « فرنسا البيزنطية » • وتتراءى هذه النزعة الافلاطونية كذلك فى مثل كلمة هانز ايريك نوساك فى الندوة الادبية التى انعقدت فى نيودلهى عام ١٩٦١ حين استهل كلمته بسؤال ألقاه ، هو : هل استطاع الادب فى كل تاريخه أن يمنع حربا ؟ » وهى نص عبارة لأفلاطون فى حملته على هوميروس فى الكتاب العاشر من الجمهورية • وان كنا لا نعلم ما حف بهذه القولة من قرائن فى الندوة الادبية ، الا ما يحكيه الاستاذ الدكتور زكى نجيب محمود عنه من آراء هى فى الحقيقة تكرار لما قاله « بندا » فيما أومأنا اليه • ثم يخلط هانز اريك نوساك بين قيمة العمل الادبى الفنية فى الاعمال الخالدة التى لا تبلى جدتها وموضوع الادب حين يقتصر على مشكلات الساعة • وهذه مسألة فنية يتطلب شرحها كثيرا من القول ، وهى بعيدة الصلة بمسألة الالتزام فى مفهومه الحديث ، وموجز ما يقال فيها ان الدعوة المباشرة فى مسألة أو مشكلة حاضرة تخرج عن نطاق الادب كلية ملتزما كان أم غير ملتزم ، وقد يكون مجالها خطبة فى جماهير ، أو دعاية محضة ، أو تثقيفا علميا مبناه البحث التجريدى والاحصاء • وهذا ما ينكره كل الانكار نقاد الادب جميعا • منذ وجد النقد الادبى حتى اليوم ، وسيظلون ينكرونه ما داموا نقادا ، ولكن أية صلة بين هذا وبين خلود الاعمال الادبية لقيمتها الفنية وصدق تصويرها لعصرها فى وقت معا ؟ ان الاعمال الخالدة الادبية فى تاريخ الادب — وبخاصة فى القصة والمسرحية ، وهو ما نعنيه هنا أولا — هى الاعمال التى تعمقت فى وعى عصرها ومسائله • وظلت بأعماقها الفنية فى عصرها خالدة القيمة ، وان زالت المسائل التى عرضت لها • ولا يتسع المجال هنا لسوى ضرب أمثلة عامة يقصر المقال عن شرحها ، غير أن الاشارة اليها كافية : فملحمة دانته « الكوميديا الالهية » قديمة ، وروعتها أنها غاصت فى تصويرها الامين فى خبايا عصرها ومخازيه ، تضرب بأصلها فى جذوره العميقة ، لتعلو سامقة فى أجوائه ؛ تبحث عن تصوير شاف لأدوائه ، كالكلمة الطيبة أصلها ثابت وفرعها فى السماء • ونحيل القارئ فى ذلك الى نقد ت • س • اليوت على سبيل المثال ، حين نضج نقد هذا الكاتب ، فرأى المسائل والمشاغل الخلقية من خلال التصوير الفنى ، وخرج عن زمرة الرمزيين و « مدرسة النقد الحديث » الامريكية ، وأصبح ذا نزعة انسانية، شأنه شأن الكثرة الغالبة من نقاد العالم اليوم، كما وضحنا بالادلة والنصوص فى غير هذا المكان • والفرق واضح بين مسلك « دانته » فى الكوميديا الالهية ، ومسلك هوميروس فى ملحمتيه ، على الرغم من اشتراكهما فى روعة التصوير وتصوير جوانب العصر • فالكوميديا الالهية أعمق وأشمل ، وبخاصة لانها لا تقتصر على تصوير ما هو سائد من عادات وتقاليد فحسب ؛ بل تتطلب — من خلال التصوير الفنى — الخلاص للفرد، وللمجموع ، عين حين جوهر الملحمتين الخالدتين

رسم العادات والتقاليد السائدة · والموقف الأدبى فاصل بين هذين النوعين الادبيين وان انتسبا الى جنسي الملحمة · فالفرد فى الملحمتين هو محور التصوير والحدث ، وفيه بطولة يقرب بها من مصاف الآلهة ، والشعب مغمور مطمور الوعى ؛ لا يذكر الا على أنه وسائل لاظهار البطولة فى أعمال البطل ، أو على أنه جسر وسلم وأداة للعظمة التى لا يحظى بها سوى الفرد ، فى زمان عبادة الفرد · وشتان بين تصوير أبطال متألهين على رءوس شعب مغمور ، وتقديم من يعانى (دانته) من جحيم مجتمع لا يدفعه العذاب فيه الى الحقد على أفراده ، بل الى الحنو عليه ليأسوه ويأسى له ·

* * *

وأبطال هوميروس يثيرون الاعجاب بوصفهم أفرادا ذوى بأس ، لا تؤثر أخطاؤهم الجزئية فى مصيرهم البطولى · و « دانته » بطل الملحمة الالهية انسان يعيش ملحمة العيش ، وسط مستويات الواقع فى أطباقه الدنيا الحافلة بصنوف العذاب ، حتى أسفل سافلين ، فى منطقة الزمهرير ، ليرقى بهذا الواقع عن طريق الحب الطاهر — حبه لبانزيتشه — فى الجانب الذاتى ، وعن طريق نشدان الخلاص فى الحب الانسانى ، فى قصد النبيل الكريم الطموح ، كما يعبر عنه فى رسالته الى صديقه « كان جراندبه ديلا سكالا » ، قائلا : « **يجب أن يعلم أن معنى هذا العمل الادبى (يقصد ملحمته : الكوميديا الالهية) ليس بسيطا ، ولكنه مركب: فالمعنى الاول هوالمعنى الحرفى ، والمعنى الآخر يختفى وراء الحروف : وهو المعنى الرمزى الخلقى · فموضوع هذا العمل — فى معناه الحرفى — هو حال الارواح بعد الموت،لان هذه هى المسألة التى يدور عليها كل هذا الشعر ، ولكن الموضوع فى معناه الرمزى يعالج فيه الشاعر جحيم هذا العالم الذىنجوبه كأننا مسافرون ، مع ما لدينا من قدرة بها نستحق الخير أو نحرمه · فموضوع هذا العمل الادبى اذن — هو الانسان ، بما فيه من فضائل أو رذائل ، بوصفه خاضعا للعدل الالهى المثيب المعاقب** » ·

* * *

ولا شك أن التطور — فى جنس واحد أدبى هو جنس الملاحم — واضح كل الوضوح من الجانب الانسانى ما بين ملحمتى هوميروس ، وملحمة دانته، حتى ليكون من التعميم الذى لا دقة فيه أن نسوى بين الاتجاهين فى هذه الاعمال الادبية ، فتقول ان كلا من الالياذة والاوديسيا والكوميديا الالهية يعبر عن واقع مجتمعه ، لا شىء أكثر · وكيف يتصور أن نفعل — فى تعميم سطحى لا دقة فيه — الفروق بين نوعى النظرة الى الانسان والى الواقع ؟ وكيف يستساغ أن نتجاهل بعد ما بين النظرة الى بطولة فردية فى واقع مستقر القيم ، وبين الضيق بهذا الواقع من انسان مدنى ينشد رسالة لخلاص الفرد فى المجتمع ، وخلاص المجتمع من جحيمه بسمو الفرد؟ وليحاول من يشاء فى تفضيل صور هوميروس الجزئية ، وروعة عباراته فى جمله ، وليفضلها على بعض عبارات دانته أو على أسلوبه كله ، فوراء ذلك جوهر انسانى مختلف المظهر والمخبر بين الكاتبين، وهو ما يميز عصرين وادراكين واتجاهين وجمهورين · وهذا ما يمثل تطورا أكيدا لا يجرؤ على الارتياب فيه منازع ·

* * *

ولسنا بذلك ندعو الى محاكاة دانته · فالنواحى الفنية قد تطورت ونمت وتعقدت ، بحيث تثير فينا الاعمال الادبية الخالدة اعجابا فريدا متى نظرنا الى اطارها الفنى فى عصرها ، ولكننا مع ذلك لا يمكن أن نحاكيها فنيا ، لان قالبها الفنى لا يمكن أن يعيش فى عصرنا الحاضر · ومن الذى يجرؤ على كتابة مسرحية على طريقة راسين أو على حسب قواعد كورنى أو قصة على طريقة سرفانتس فى عصرنا الحاضر ؟ فالقوالب الفنية متطورة تطور الجوهر الذى صورت فيه · ومهمة النقد العميق التمييز والافادة للرقى بجوانب النضج الفنى فى جانبى القالب وما يحتويه · وهذا ما سارت عليه التيارات العامة فى الآداب العالمية · ولا يصح بحال اغفال جانب من الجانبين : القالب الفنى وما صب فيه · وهل لنا أن نستشهد بالناقد ت · س · اليوت نفسه — وهو الذى ظلمه بعض نقادنا فأسندوا اليه أنه ظل طول حياته لا يرى للأدب غاية ، ولا ينظر الا الى الاسلوب والصياغة ، فنقول انه قارن بين دانته وشكسبير ؛ ففضل الأول على الثانى ؛ قائلا فى تفضيله : انه أكبر عناية بالخلق ؟

* * *

اذن هناك فرق كبير بين دلالات الادب فى قوالبه

وعصوره . فهل من ضير على النقد أن يستخلص من طبيعة الاعمال الخالدة وتطور دلالاتها مايتفق ورسالة انسانية للادب ؛ كما استخلص من طبيعة الاجناس الادبية الفنية ما طور به الأسس الفنية على مر العصور ؟

* * *

ومنطق الادب فى تاريخه واضح الدلالة على سمو الاعمال الادبية وخلودها كلما توالت أبعادها الانسانية وتكاثرت ، فتوافرت لها الاعماق المدنية التى تنظر الى واقع العصر ، لا لتقره كما هو ، أو تشيد به ؛ ولكن لتغيره من وجهة نظر ثورية ، باسم نزعة انسانية تلائم ملابسات العصر . ولم ينقطع اعجاب نقاد العالم — على اختلافهم — بآثار كتاب الثورة الفرنسية الذين مهدوا لها أو رافقوها مع أن أعمالهم وآثارهم قد ألفت فى ملابسات ليست هى ملابساتنا .

* * *

ولنفرض أن كاتبا ساير « هوبز » فى فلسفته ، فدعا الى حق الملوك الالهى ، واحتج له بما شاء أن يحتج، أيمكن أن ينال رضا انسان فى عصر متمدين؟ وقد كتب جوزيف دى ميستر على طريقة هوبز فى تبرير الملكية المطلقة ، كما كتب روسو وفولتير وهوجو ، وجميع كتاب الثورة فى معارضة ذلك الاتجاه الآثم، فهل استوى — فى نظر الكتاب والنقاد والجمهور — الخبيث والطيب ؟ وهب أنه قد توافرت بلاغة العبارة والصياغة الفنية للفريق المتخلف الرجعى ، فلم تكن سوى بهرج لم يبق عليه الدهر ، كشجرة خبيثة اجتثت من فوق الارض .

* * *

فكيف يقال اذن ان كل أدب ملتزم بطبعه ، وأن تقسيم الادب الى ملتزم وغير ملتزم تقسيم مضلل ؟

وقد دل استقراء التاريخ الادبى أن موضوع الحاسة الجمالية التى هى موضوع الفن ذو أبعاد انسانية ، ففرق علماء الجمال بين الجمال واللذة الحسية . ولعل أول من لحظ ذلك — استقراء من تاريخ الادب والفن — هو ديدرو . فبعد أن شرح أن الجمال ينحصر فى ادراك العلاقات ، استثنى من الجمال ما يصل الى ادراكنا عن طريق حاستى الذوق والشم ، كالاطعمة والروائح ، فان ادراك العلاقات فيها لا يوصف بالجمال ، ولكن يقال انها لذيذة ؛ أو مستطابة أو ما الى ذلك على حسب ما يقبل عليها المرء أو ينفر منها . وأى عمل أدبى انسانى كان جيدا على حين كان موضوعه وصف أكلة لذيذة أو استرضاء لشهوة الطعام أو الذوق المادى ؟؟!! وهذه الحقيقة ذات دلالة فيما نحن بسبيله ، ذلك أن موضوع الادب والفن الانسان فى علاقاته الانسانية بوصفه مدنيا ، ولكن الجودة الفنية تتضح كلما ارتقت النظرة الى علاقات الانسان بالواقع ، بوصفه شخصا حرا عاملا فى موقف انسانى . وتاريخ الادب يدلنا على اختلاف مستويات هذه النظرة كذلك . فما هو مقياس الارقى انسانيا منها ، حتى نحاول أن نوفر للادب وسائل تصويره الفنية الناضجة ، على حسب منطق التاريخ الادبى ؟

* * *

فقد كان الانسان فى المذهب الكلاسيكى فى موقف ، ولكنه موقف نفسى ، تبدو فيه الحيرة بين الواجب والعاطفة ، ولكن الواجب محدد بقيم جامدة لا يشك انسان فى جمودها على حسب تطور النظم الانسانية ، بحيث لا مراء فى جمود وقوفه عند مواضعات مستقرة قد تتسم بطابع الخلق ، ولكنه الخلق التقليدى الذى ثبتت فيه الطبقات ثبوت الفروق بين الفصائل الحيوانية فى الطبيعة ، على نحو قريب مما يسترضى به شوقى خواطر الادنياء من السلم الطبقى بأن يحمدوا الله أن سوى بينهم وبين الاغنياء فى التمتع بضوء الشمس ، وبأن الهواء يخترق أكواخهم تماما كما يخترق قباب القصور ، وأنهم يروون معا من الماء الذى جعله الله قسمة عامة بين الارستقراطيين من أرباب الثراء وبين فصائل الفقراء على نحو ما عممه بين الكلاب بالنسبة للأسود :

* * *

ألم تر للهواء جرى فافضى
الى الاكواخ واخترم القبابا

وأن الشمس فى الآفاق تغشى
حمى كسرى كما تغشى اليبابا

وأن الماء تروى الأسد منه
ويشفى من تلعلعها الكلابا ؟

وهـذه النظرة الكلاسـيكية تراءت فى الأدب الكلاسيكى قصصه ومسرحياته ، وانما نضرب لهـا مثـلا بنفس العقليـة فى الشـعر العربى • وبعـد الكلاسيكية وجد الادب الثائر المكافح العامل ، كما صورته أكثر المذاهب الادبية العالمية (لا جميعها) •

* * *

وهنـاك الادب الفردى الذى يسترضى الانسـان بوصفه حيوانا لا انسانا • وقد كان هذا الانسـان — فى الادب الكلاسيكى — حيوانا سيكولوجيا ، أى مدنيا مستسلما للقيم كما هى ، ولـكنه فى الادب الفردى المحض حيوان وكفى • ونفرق هنا بين الفرد والشخصية • فالشخصية الانسانية مدنية بطبعها ، ولا تفهم قيمهـا ونزعاتهـا الا فى مجتمع • وهنـا أيضـا أدب التمرد ، أى الخروج على المجتمع باسم النفع الذاتى ، ولكن بجانبه أدب الثورة ، وهو يرمى الى تغيير بنية المجتمع الفاسد — والفساد هنا باسم القيم الجماعية والانسانية كما أسفرت عنها الوقائع فى الحـاضر الانسـانى وتاريخ الانسان ، فله معـايير موضوعية حتما — وهذا التغيير لايقنع بمجرد الترقيع والترميم لنظم تنهار ، ولـكن الى التغيير الاسـاسى الشـامل على أسس انسـانية جديدة باسـم القيم الاجتماعية كذلك •

* * *

وقد وضح اتجاهان فى الادب العالمى ، يمثـلان وجهتين مختلفتين فى عـلاقة الانسـان بالمجتمع : اتجاه صورته استراضة الانسان على واقع المميزات الطبقية ، واسـترضاء ميـوله أن يظل فى قوقعـة طبقيته مهما تعرضت لصنوف الاضطهاد، أدب بوذى النزعة على مذهب الفيلسـوف البوذى : (زن) • وهذا الادب يترك الواقع كما هو ، ويطيب خاطرا بما يتبقى فى ميسور المرء من طيبات الحياة مهماكان المجتمع من حوله ، فى روحية سلبية ، أو فى مادية مستهترة بالشخصية الانسانية من حيث علاقتهـا بالمجتمع • يشرب الافراد فيه الـكئوس على سماع أنقاض المجتمع ينهار من حولهم ، على نحو ما عزف نيرون على مشهد روما تحترق أو قريبا من ذلك • وقد يتخذ ذلك الادب دعامة صوفية فى الزهد ، أو فى طلـب الاسـتسلام الـروحى فى تأمـل باطنى معزول •

والاتجاه الآخر هو الاتجاه الاشتراكى فى المذاهب الاشتراكية الغربية ، التى تعتد بالابعاد الاجتماعية للشخصية فى صلات الفرد بالمجتمع وتجاوبه معه ، وهذا ما يسميه دعاته أدب العمل ، ثم فى المذاهب الاشتراكية الاخرى التى تعنى بالمجموع لكى يصلح الفرد بعد ذلك • وكلاهما أدب ثائر ، ويتلاقيان فى مواطن فنيـة كثيرة ، وفى الغـاية الاخيرة ، رغـم اختلاف الاسس الفلسفية التى يقوم عليها كل من هـذين الاتجاهين اختلافا جوهريا • وهـذه الغاية الاخيرة التى يلتقى فيها المذهبان ، ويعارض بها كل منهما مختلف صنوف الادراك للمذاهب الادبيـة الاخرى التى أومأنا اليها ، تتراءى فى قول سارتر فى موضوع أدب العمل وضرورته :

« أكثر الناس يمضون وقتهم فى اخفاء التزامهم على أنفسهم ، ولا يلزم من هذا أنهم يحاولون دائما الهرب من الحقيقة الى الباطل ، والى الجنان المصطنعة أى الى الحياة الخيالية • فبحسبهم أن يضفوا الظلام على فوانيسهم ، أو أن ينظروا الى الجانب القريب من الأشياء دون البعيد منها ، أو الى الجانب البعيد دون القريب، أو أن يتطلعوا الى الغايات مغفلين الوسائل، أو يأبوا التعـاون مع أقـرانهم ، أو يبتعدوا عن الاشتراك فى شئون الحياة اعتصاما بالرصانة ، أو ينتزعوا من الحياة كل قيمة ناظرين اليها من جانب الموت ، فى حـين ينفون ؛ فى الوقت نفسـه ؛ كل رهبة عن الموت بانغماسهم فى أمور الحياة اليومية، أو يوهموا أنفسهم — اذا كانوا من طبقـة الطغاة — انهم لا يعدون من تلك الطبقة لجلال عواطفهم ، واذا كانوا من طبقة المضطهدين أخفوا عن أنفسهم نصيبهم من تبعة الخضوع لمن يضطهدونهم ، محتجين بأن المرء يستطيع أن يبقى حرا فى القيد اذا كان على استعداد لتذوق الحياة الروحية • ويمكن أن يستهدف الكتاب لكل ذلك ، شانهم شـأن الآخرين • ومن الـكتاب فريق هـو أكثرهم عددا يزودون بمصـنع أسـلحة الحيلة أى قارىء يستمرىء نوم الراحة » •

* * *

ألم يتضح بعد ذلك أن التسوية بين جميع النتاج الادبى ، فى أنه ملتزم بطبعه دعوى تعميم ساذجة ؟

ولم لا يتضح فى النتاج الادبى الاتجاهان الاسترضاء والقبول والسلبية من ناحية ، والوعى الحر بالموقف الانسانى من ناحية ثانية، على حين أن هذين الاتجاهين واضحان كل الوضوح فى مذاهب فلسفية كثيرة ومشهورة ؟ ان دعوى قصور الادب عن القيام بمهمة انسانية ،، واعفاء هذا النشاط الانسانى من كل قيد انسانى احتقار للادب ؛ قد يصدر أحيانا عن تعالى من يزعمون أن الفلسفة لسموها عن الادب هى التى تقوم بهذه المهمة . وهذا تجاهل لطبيعة الآداب وتاريخها من ناحية ، ثم ان فيه غفلة عن روح العصر ، هذا العصر الذى أضحى فيه اللعب نفسه منظما وذا أهداف اجتماعية . أندعو ونؤمن برسالة اجتماعية للعب ، فى حين ندعى قصور الطاقات الفنية والادبية بخاصة عن أداء مهمة اجتماعية انسانية صحبتها فى كل العصور ، ادعاء يزعم فيه أصحابه أن مهام الاديب الاجتماعية والانسانية لعصره منافية من حيث هى لروح الادب ، على حين أنها هى روح الادب الذى خلد به فى جميع النتاج الادبى العالمى ، على مستويات يسهل تمييز الاعلى فيها من الادنى بناء على أسس موضوعية متصلة بجوهر الادب وقالبه الفنى فى وقت معا ؟

* * *

ولكن هل يستلزم الالتزام أن يكون الادب تعليميا احصائيا ، وما هى مميزات العمل الفنى الانسانى الطابع والملتزم فى وقت معا ؟ هذا ما نفصله فى مقال قريب .



ذاتياً داخلياً اذ يظهر انها اعطته نوعاً من ذهنية النبوة التي تطمح في ان تحول الرؤى الى قوى حيوية دائمة خالقة . ولكن مع ذلك انتهى نيتشه الى فشل مريـــع . ويعود فشله الى تراثه الفكري الذي تحدر اليه من شوبنهاور وداروين ولانج اذ اعماه تأثير هؤلاء عن المعنى الحقيقي لرؤياه . فهو عوضاً عن ان يبحث عن قاعدة روحية تؤدي الى نمو لذلك العنصر الالهي في الانسان وتفتح امامه افاقاً لا حدود لها في المستقبل انتهى الى ارستقراطية فكرية اشبه بالسجن .

ان الذات التي يبحث عنها تقع وراء الفلسفة ووراء العلم ووراء المعرفة . انها النبتة التي تنمو من التربة الغير المرئية في قلب الانسان . وهكذا فشل عبقري كبير لان رؤياه كانت محدودة بقواه الداخلية فحسب وانتهى الى العقم وعدم الانتاج لانه كان يعوزه التوجيه في حياته الروحية . ومن سخرية القدر ان هذا الرجل الذي بدا لاصدقائه والمعجبين به كأنما اتى من عالم مقفر لم يعش انسان فيه ، كان شاعراً بالفراغ في حياته وواعياً لحاجته الروحية الكبيرة . قال هذا القائد الكبير اني اجابه معضلة جسيمة ، يظهر كأنني ضائع في غابة كبيرة . انني بحاجة الى العون . انني احتاج تلامذة واتباعاً . انني احتاج معلما ومرشدا . يا لها من عذوبة ان يطيع المرء غيره .

وهكذا فالسبب في فشل نيتشه وبالتالي في فشل الروح العصرية الثائرة المتمردة التي ثورتها غاية في حد ذاتها واضح جلي. ان غاية الذات النهائية ليست فقط في ان ترى الحق بل ان تكون ما تراه (الحرية) . وفي جهد الذات لان تكون شيئا ما يكتشف الانسان فرصته الاخيرة لصقل كيانه والتوصل الى ذات تجد بداهة حقيقتها لا في قاعدة ديكارت القائلة « افكر » بل في قاعدة كانت القائلة « استطيع » . وليست غاية الذات في بحثها التحرر من حدود الفردية بل في التوصل الى تحديـــد دقيق لها . ان العمل النهائي ليس فعلا فكرياً فحسب بل هو فعل حي يعمل بالذات الى كيان عميق والى ارادة جازمة تؤكد ان العالم ليس مجرد شيء نراه او نعرفه بواسطة المفاهيم العقلية ولكنه عالم يبنى ويعاد بناؤه بواسطة العمل المستمر . انها فترة مباركة ، ملهمة ولكنها ايضا اصعب فترة تمر بهـــا الذات الانسانية في اختبارها الحي .

تلك هي خطوط اساسية في تفكير اقبال ، ولا اقول انها تمثل مذهبه او كامل تفكيره . فقد تضمن كتابه الذي اشرت اليه بالاضافة الى هذه الخطوط الاساسية نظرات ثاقبة قيمة في حرية الانسان وخلود النفس وروح الثقافة الاسلامية ، ومبدأ الحركة والحياة والتجدد في الاسلام الى جانب امور اخرى كثيرة . وان كان لي امل ابديه في هذه المناسبة فان تعير الجامعة السورية اهتماما لاقبال اسوة بما فعلته جامعات الغرب فتعمد الى ترجمة كتابه « اعادة بناء الفكر الديني في الاسلام » لما فيه من قيمة ذاتية وفائدة قصوى لا بالنسبة للباحثـــين في شؤون الثقافة الاسلامية بصورة عامة ، بـــل لطلاب الفلسفة العربية بصورة خاصة .

دمشق — جورج طعمه

عود على بدء

الفن للفن ام الفن للحياة

بقلم رشاد دارغوث

☆

استمعت امس الى احد النقاد يتحدث من محطة الاذاعة اللبنانية حول « النزعات الجديدة في الادب العربي» فيدعو الى الادب التـــوجيهي ، او بتعبير آخر : الى ادب الانضواء او الالتزام . .

وسمعته يعزو فضل المبادرة في هـــذه الدعوة الى اديب فقدناه يوم وجد نفسه ـ عنيت المرحوم عمر فاخوري . ففي مجموعة مقالاته « لا هوادة » الصادرة عام ١٩٤٢ عن «دار مجلة الاديب» اشارة الى ذلك ، في معرض حديثه عن عزلة الاديب في برجه العاجي ، وان لها « علاقة ملحوظة وثيقة بنظرية الفن للفـن من النظريات المحدثة في اوربا ، التي تسرب الينا طرف منها ، مـع ما راج عندنا من السلع التي تخلق هي الحاجة اليها اكثر مما تسد حاجة تحسها فعلا» . على حدما ورد في الكتاب المذكور (ص ٢٦). استمعت الى هذا والى سائر حديث الناقد الممتع . فاحببت ان اقص عليه ما علمته بدوري من «تاريخ» هذا الموضوع بالذات بروح علمية ، تستهدف الكشف عن الحقيقة ، دون سواهـــا .

في العام ١٩٣٨ اصدرت رواية ، كانت بشهادة المستشرقين الذين اطلعوا عليها الرواية الاولى باللغة العربيـــة اذ عالجت موضوعاً يسد حاجة يتحسسها المجتمع (كما قال الدكتور

ادهم فيها) وذلك باسلوب « هو اسمى ما يطمح اليه الاديب » كما قال الدكتور طه حسين ، فاخجل تواضعي !

ولكن بعض النقاد المرتجلين - عندنا - من حملة المقاييس « المستوردة » - والنظريات والآراء والاحكام في الاداب والفنون - التي تقول بالفن للفن وحده ، لا لشيء اخر ، حتى ولا ليفهم - كما قال عمر يرحمه الله - ثاروا ثورة الزرازير . فوجدوا ان معايب تلك الرواية كثيرة .. ومنها انني اكثرت من استعمال علامات الوقف ، وخاصة علامة الاضراب «الثلاث النقط » ... وانني اتيت على ذكر بعض التقاليد والخرافات - بتهكم ساخر هادىء حسبوه تكريساً وتمجيداً - وان الرواية كلها ، لذلك كله ، قد جاءت مفككة ، لانها لم تتضمن «سيرة» الشيخ .. من الفها الى يائها . مع ان موضوع الرواية هو «خطيئة» الشيخ لا سيرته ، وما ترتب على تلك الخطيئة من خطيئات ، يقترفها امثاله فيشقى بها المجتمع باسره .

واخذوا على روايتي انها لا تعنى بما يعنون هم به من غراميات مبتذلة ، تبدأ بنظرة شهوة ، لتنتهي عند صخرة الانتحار - عند الروشة - او في مرابع العربدة والفجور في تبذل جنسي هو من اعراض مركبات النقص التي تعشش في عقولهم وقلوبهم .

وجاء نقد الدكتور طه حسين يضع النقاط فوق الحروف ويصفع اولئك الذين يهرفون بما لا يعرفون ، صفعة رنانة . فقال حضرته عن «خطيئة الشيخ والحاج بحبح» معا : «فقد وجدت في قراءتهما من الروعة الساذجة ما يوجد في الكتب الممتازة حقاً .. وان اخص ما يعجبني في هذين الكتابين هو سذاجة التصوير ويسره . فانك تلم بالامر ذي الخطر ، يمس اخلاق الافراد او حياة الجماعات ، فتعرضه في صور سهلة موجزة تتعمد الا تتمها والا تتمها ، لانك تريد ان تترك لقارئك حظاً من تعمقها واتمامها . فتشركه في عملك الادبي ، وتشعره بان موقفه منك ايجابي لا سلبي . فهو شريكك فيما ترسم من صورة وشريكك فيما تعرض من راي .. فانت زميل قارئك ورفيقه ، لا استاذه ومعلمه ، وهذا عندي اسمى ما ينبغي ان يطمح اليه «الاديب» .

وقد كان وراء اولئك النقاد الصبيان بعض الادباء الرجال يشجعونهم وييسرون نشر «آرائهم» الحصرمية . فسكت عنهم حتى العام ١٩٤١ ، حيث كتبت كلمة بعنوان « الفن للفن ترف عقلي لسنا بحاجة اليه» . نشرتها جريدة المكشوف بتاريخ ٧ - ١١ - ١٩٤١ . الا انني فوجئت بالصديق صاحب المكشوف ، يقول لي منفعلا : «لقد عطلوا العدد ، وصادروه ، في المفوضية العليا .. بسبب ما ورد في مقالك ! فاسرع والحق حالك ، فانهم قد يؤذونك ! »

ولما كنت لم اقترف ذنباً استأهل عليه الاذى ، فلم اهتم . ولكنني حرصت على الاحتفاظ بنسخة من المقال الذي سبب تعطيل عدد المجلة . بل حرصت على الحصول على النسخة التي تحمل العلامة المخيفة الحمراء .. التي تقضي بالتعطيل .

ودخلت المفوضيه العليا - للمرة الاولى - وهي سراية الحكومة اليوم . فقيل لي ان ادارة المطبوعات تقوم في بناية اخرى ، على بضعة امتار الى الغرب - وهناك تسلمني الاستاذ ادمون وهبه ، الذي احالني الى الاستاذ عمر فاخوري . وكان يعمل في ذلك الحين ، مع نفر من الادباء والشعراء ، مستشاراً لقلم الدعاية والنشر لدى حكومة فرنسا الحرة .

وكان سلام ، وكان كلام .. افهمت به الاستاذ فاخوري انني آت لاستفسر وحسب .. وسالته :

- هل قرات انت بنفسك المقال الذي .. حظرت نشره ؟

فاجاب بالحرف الواحد : - لا ، ولكنهم - واشار الى من معه ، في المكتب - واذكر منهم الشاعر الياس ابو شبكة - وسواه - قالوا لي انك بهذه الجملة تعني فلانا ، وبتلك تغمز من قناة علان . فقلت لهم امنعوا نشره اذن ! هذا كل ما كان !

واؤكد لك يا عزيزي ان ما في نفسي من اطمئنان اذ ذاك قد تضاءل - على الرغم من انني ما تعودت ان اجبن امام احد او حيال امر - وقلت : - ارجوك يا استاذ عمر .. اقرأه انت بنفسك لترى ان ما قيل لك غير صحيح .. وانني كتبت هذا المقال بباعث من الروح العلمية - الادبية المتجردة ، لا بحافز من الحقد او الحسد .. كما يفعلون !

وقبل الصديق عمر الاقتراح ، بل اقترح ان يقرأ المقال على الفور ، ريثما اكون قد انتهيت من احتساء القهوة التي اوصى عليها لي - برغم زحمة المكان ، وتزاحم الموظفين ، والاعمال .

وبدهي ان ينتهي عمر - المطالع العتيق العريق في صناعة القلم والكتاب - قبل ان انتهي من فنجان القهوة الضخم ! وقد راعني - بل قل ملأ نفسي اعجابا واكباراً - انه وقف على الاثر خلف مكتبه البسيط وقال لي بتواضع محبب ، وعطف اخوي :

انني اعتذر اليك يا اخي رشاد ! اعتذر ، لا لانني منعت نشر هذا المقال القيم - فانا مستعد ان انشره في نشرة المفوضية

اذا شئت ـ بل كي لا تتهمني بالسخف !

وشددت على يد العملاق المنتصب امامي ، وقد استطال في نظري ، وقلت بدوري : ـ اشكرك على كل حال ! ويكفيني ما تقول ترضية ! ولكنني ارجو اذا شئت ان تسمح لي بان احتفظ بهذه النسخة « المعلمة بالاحمر » وحينئذ ازيدك شكراً ! فهل تسمح بها للتاريخ والذكرى .

فقال وهو يناولني تلك النسخة ؟: من كل بد! تكرم باخي!

اما المقال فانه مطبوع كمقدمة لكتابي « الحاج مجبح »وفيه شجب لخرافة « الفن للفن » هذا الترف الذي لسنا بحاجة اليه ، والذي حمل المجتمع في الغرب ـ الى شفير الهاوية ! وفي نهايته دعوت الى الادب التوجيهي قائلا: «اننا في وسط نشعر بالحاجة فيه الى ادب يتسم بالطابع الشخصي ، ويؤدي الرسالة المفروضة على اربابه ، من توجيه خلقي واجتماعي وقومي ... فاذابلغنا حد ما صارت اليه الامم التي نحمل انفسنا اليوم على تقليدها ، جاز لنا اعتناق مذاهبها المترفة في الادب ، وامكننا السير على سننها المثالية ، او كان سيرنا اذ ذاك طبيعياً ، وعاد نتاجنا طبيعياً لا تكلف فيه » .

وكان هذا قبل ان يذيع المرحوم عمر مقالاته المنشورة في لا هوادة ـ باكثر من سنتين !

وازيد القارىء والناقد الصديق معرفة بالوقائع ففي العام ١٩٢٨-١٩٢٩ دعيت الى الخطابة في«الكلية العزيزية» ـ التي اسسها صاحبها الاستاذ محمد عزيز مومنة ، بعد ان ترك ادارة مدارس المقاصد الخيرية الاسلامية ببيروت . فحملت على الادب الذي لا رسالة يؤديها ، في خطابي الذي استهللته بالقول : نحن في الشرق ناقص تهذيبنا فاسدة تربيتنا ... لذلك كنا في المستوى الذي نحن فيه ... وكان شعراؤنا وادباؤنا كشعراء الجاهلية والعصور التي تلت ، يتلهون بالالفاظ ... وباشعار المناسبات . ولو انهم تركوا لنا فكرة تحملنا على اختراع دبوس ، مثلا ، لكان ذلك افيد لنا من جميع التراث اللفظي الذي خلفوه لنا ... في فوضى لا مثيل لها» .

وكان من الخطباء الشاعر امين نخله فآثر الرد عليّ انتصاراً للشعر وقال ما خلاصته : ان بيتاً واحداً من الشعر لهو اقوى من جميع اساطيل بريطانيا العظمى !

ولا اكتمك ان العرق البارد قد تصبب حينئذ من جميع اطرافي ـ لا لأن «الامين» قد اقنع الناشىء الذي كنته ، بما ارسله شعراً « غير موزون » ـ بل لان الناس صفقوا له كما يصفقون اليوم لكل خطيب عاطفي !

وقد شاء ربك ان لا تنفرط هذه السوق العكاظية ـ المنعقدة في البسطة منذ ربع قرن ـ دون ان ينتصر للحق واحد من الخطباء «الكبار » ... فقام المرحوم الشيخ ابراهيم المنذر ـ وكان من خطباء الحفلة ايضاً ـ واستهل خطابه ـ وكان مسك الختام ـ بالقول : «لقد صدق الاستاذ رشاد اذ قال نحن فاسد تهذيبنا وناقصة تربيتنا ... وما علينا اذا شئنا ان نصير امة صالحة للحياة الا ان نسد ذلك النقص ونصلح ذلك الفساد » ...

وقد صفقت للشيخ وحدي ، في بادىء الامر ، ثم تابعني بعض الحضور ، فما تجاوز عددهم عدد العقلاء في كل اجتماع يعقد للتلاعب بعواطف الجماهير !

ثم نشرت في مجلة الاقلام ـ الصادرة في ذلك الحين ـ هذا الخطاب ، في سلسلة كلمات قصيرة ، اشترط صاحبها الشاعر حليم دموس على الكتّاب الذين عاونوه ان لا تتجاوز احداها مقدار عمود واحد .

واخيراً ، اذكر لك يا قارئي العزيز ، انني كتبت في آب سنة ١٩٣٩ الكلمة التي اذعتها بعنوان « سراب » وفيها احمل على اولئك الذين يحبون الادب الفاظاً وتعابير ومصطلحات ، يقتبسونها من هنا ، او عواطف ونزعات ومقاييس يسطون عليها من هناك ـ لا رسالة يؤديها صاحبها على «وجهها الصحيح » : فيكون الادب مرآة العصر ، وقصة الحياة ، وتاريخ العقول .

فاذا علمت هذا ، وعلمت انني لا اهدف الى نسبة فضل ما الى نفسي ، بقي علي ان اشكر الناقد الصديق على ما اتاحه لي حديثه الممتع من فرصة ، لن اغتنمها للرد على بعض هؤلاء الادباء والنقاد «الضفادع» الذين صورهم في حديثه ، ينقون دون ان يؤدوا العمل الذي اليه يدعون ، والرسالة التي يحلو لهم ان يعلنوها الفاظاً على ورق ـ لانهم لم يتمثلوا المعرفة التي حصلوا عليها ، ولم يصبح العلم جزءاً من كيانهم . فهم كاغنياء الحروب ، لم تتأصل فيهم تقاليد المترفين ، ولم تتبلور العادات التي يقتبسونها عن الموسرين . فما يعيشون ادبهم او علمهم الذي به يفتخرون ، ولا ينتجون ما يسمو الى مستوى الالقاب التي بها يتبجحون . انهم لا يدرون ولا يدرون انهم لا يدرون . انهم لا يعلمون ما يفعلون ولا يفقهون ما يقولون : لذلك نحن نغفر لهم ، ونسأل الله ان يبرئهم من مركبات النقص التي تتأكل نفوسهم الصغيرة .

رشاد دارغوث

غوغول ـ مؤسّس الواقعيّة النقديّة في الأدب الرّوسي

زياد الملا

يقول دوستيفسكي : « كلنا خرجنا من معطف غوغول » . بهذه الكلمات حدد لنا الكاتب الروسي العظيم المكان الذي يحتله غوغول في أدب القرن التاسع عشر .

يعتبر غوغول مع بوشكين مؤسسي المدرسة الواقعية في الأدب الروسي . فهو كاتب وطني بكل ما في الكلمة من معنى . وهو يسبق بوشكين الى مرحلة اعلى ليصبح رائداً للواقعية النقدية وواحداً من كبار ممثلي المدرسة الواقعية النقدية في الآداب العالمية .

يقول بيلينسكي : « غوغول ـ اديب الحياة الواقعية » . فبفضل غوغول اصبح الأدب الروسي قوة مادية عظيمة ، قادرة على فضح نظام

القنانـة والإقطـاع وعلى النضـال مـن اجـل تغييره كليـاً . ويرى تشيرنيشيفسكي في غوغول مؤسساً لفترة أدبية جديدة تسمى بالعهـد الفوغولي في الادب الروسي نظرا للتأثير الهائل الذي تركه غوغول في الادب الروسي كله في القرن التاسع عشر .

ولد نيقولاي ڤاسيليڤيتش غوغول في العشرين من آذار عام ١٨٠٩ في ضيعة سورو تشينكي ـ منطقة بولتاڤا في عائلة ملاك غير ثري وشب في عزبة والده في ڤاسيليفسكي . وكان هذا الوالد من عشاق الفنون ومن محبي المسرح ، كما كان ينظم الشعر ويكتب الكوميديات اللاذعة . وكانت تزوره ايضا شخصيات من رجالات الآداب والفنون . قضى غوغول عامين في مدرسة المنطقة ثم انتسب الى المدرسة العليا للعلوم . وهناك اقتحم باب الآداب وشارك في مجلات المدرسة وفي التمثيليات كممثل موهوب في ادوار كوميدية حيث قام بدور بروستوكوف في « المراهق » لفانفزين .

كان مولعاً بقراءة الكتب وبشكل خاص كتب بوشكين . كما كان يحفظ الأمثال والأقوال المأثورة والكلمات الروسية ذات النكهة الخاصة والأغاني وغيرها . واستفاد من هـذا كله في مجموعته القصصية عـن اوكرانيـا . وفي المدرسة كتب عدداً من الاعمال الصغيرة مثل « سمكتان » وقصيدة « روسيا تحت نير التتار » ومأساة « قطاع الطرق » والكتاب الساحر « لا شيء عن نيجين او ليس هناك من قانون مكتوب للحمقى » . ونظم الكثير من الأشعار في مواضيع مختلفة . ويدخلها غوغول مرحلـة جديدة مـن التثقيف الذاتي حيث يقرأ شكسبير وغوتـه وشيلر . وفي عـام ١٨٢٧ كتب رسالة لأمه يقول فيها : « انا امتحن قواي لكي اساهم في رفع مستوى العمل لصالح الوطـن وسعادة المواطنين ولأجل رفـاه الناس » . في عـام ١٨٢٨ أنهى المدرسة وسافر مع احـد اصدقائه الى

بطرسبورغ ليشق بنفسه طريق مستقبله . ولم تكن الحياة كما حلم بها في عاصمة القيصر نيقولاي . فكتب من هناك الى امه : « لا روح تشع في الشعب على الإطلاق ، فالناس مهتمون بالمصالح التافهة والذاتية » .

لم تلق قصيده « غانتس كيوخيلكارتين » التى نشرها عام ١٨٢٩ النجاح . إنها قصيدة رومانتيكية . وقام غوغول بتمزيق اوراقها نظراً لشدة الهجوم النقدي عليه رغم ان تشيرنيشيفسكى راى انها مفعمة بمشاعر الود والحب للحياة الواقعية .

ونظراً للحالة النفسية الصعبة التي بدأ يعاني منها غوغول فقد قرر السفر خارج البلاد كي يبعد السأم عن ذاته ولكنه سرعان ما عاد الى بطرسبورغ . وفي نهاية عام ١٨٢٩ فقط استطاع الحصول على عمل بصفة موظف صغير . ولكن هذا العمل ايضا حقق له ما كان يرجوه من السعادة .

في تلك الاثناء كان يطلب في رسائله الى امه أن تجمع له الحكايات والأغنيات وان تشتري العملات والكتب القديمة . وفي عام ١٨٣٠ ظهرت اول قصة اوكرانية له بعنوان « بيسافريوك » نشرها فيما بعد بعنوان « أمسية عند ايفان كوبال » . وفي كانون اول من نفس العام نشر فصلا من الرواية التاريخية « غوتمان » . كما نشر في الجريدة الأدبية فصلا من قصة « الخنزير البري » . والهمه الفصل الاول من رواية « غوتمان » لكتابة « تاراس بولبا » . وغوتمان هذا هو احد قادة الكفاح البطولي للقوزاق الاوكرانيين ضد الغزاة البولونيين في بداية القرن السابع عشر . ولم يكملها بسبب ظهور فكرة تاراس بولبا لديه .

وفي إحدى الامسيات في منزل بليتنوف جرى التعارف بين غوغول وبوشكين ، وكان هذا في العشرين من أيار ١٨٣١ . وهو حدث على غاية من الاهمية بالنسبة لغوغول بشكل خاص . وسرعان ما تحول التعارف الى صداقة وتركت هذا الصداقة تأثيراً حاسماً في تطور النظرات الاجتماعية لدى غوغول الشاب . فقد لمس بوشكين موهبة فذة لدى غوغول فقاده الى تلك الحلقة التي كان يلتقي فيها كريلوف وڤيازيمسكي وجوكوفسكي واودايفسكي والفنان برولوف . وأعطى بوشكين لغوغول مواضيع لتاليف كتب حولها مثل « المفتش » و « النفوس الميتة » . يقول بوشكين : « لم تظهر بعد تلك الموهبة التي تستطيع الكشف عن دناءات الحياة مثلما يقدر على هذا الامر غوغول » . ويقول غوغول : « عندما كنت ابدع عملا ما ، كنت ارى امامي فقط بوشكين . وانا لم اتخذ اي قرار ولم اكتب اي شيء بدون نصيحته . وكل ما لدي من اشياء جيدة اراني مدينا له بها » . وسار غوغول جنباً الى جنب مع بوشكين في النضال ضد اعداء الأدب الروسي التقدمي عن طريق كتابته للمقالات اللاذعة ونشرها في مجلة « المعاصر » لبوشكين .

يتمتع غوغول بموهبة غير عادية ، فذة وقوية . فهو يقف في طليعة الأدب والأدباء ويشغل مكان بوشكين بجدارة .

إن الحقيقة الكاملة عن الحياة ترتبط ارتباطا وثيقاً ببساطة الفكرة في قصص غوغول . فهو لا يتملق الحياة ولا يغتابها . إنه سعيد بالكشف عن كل شيء وعن كل ما في الحياة من جميل وإنساني . وفي الوقت نفسه لا يتجاهل القبح والقذارة . إنه صادق مع الحياة حتى النهاية . فهي بالنسبة له صورة حقيقية عن كل شيء .

إن قصص غوغول شعبية على أرفع المستويات . والشعبية ، كما هو معروف ، شرط ضروري للمؤلف الفني الواقعي . وهي ايضاً أصلية لا تزييف فيها . وهذا أيضا شرط لا بد منه للموهبة الحقيقية . ففي « مذكرات مجنون » استهزاء بالحياة البائسة والإنسان البائس . إنهـا صورة كاريكاتورية مع انها واقعية وإن كانت غير قابلة للتصديق في بعض الأحيان . فهي لوحة حية عن الإنسان المسحوق في المجتمع الطبقي . وفي « امسيات الفربة » صفحات شاعرية مشبعة بالحياة والفتنة . إنها شعر فتي وطازج مثل قبلة الحب الاولى . وإذا ما قرا احدنا « ليلة نوارية » في مساء شتوي قرب المدفأة فسوف ينسى الشتاء وصقيعه وعواصفه بل سوف يعجب بهذه الليلة المشرقة . وتعتبر قصته التي كتبها بعنوان « النقاد » براي النقاد محاولة غير موفقة . فهنا تهبط موهبته . ولكنه في هبوطه يظل موهوباً وفذاً . وتبرز امامنا « تاراس بولبا » كقطعة من ملحمة عظيمة عن حياة شعب بأسره . إنها نموذج عن ملحمة هوميروس .

ظهر الجزء الاول من كتابه « أمسيات العزبة القريبة من ديكانكي » في ايلول عام ١٨٣١ والجزء الثاني في آذار عام ١٨٣٢ . يقول بوشكين عن هذه الامسيات : « لقد اذهلني هذا الكتاب . إنه المرح الحقيقي المخلص والصادر عن القلب . وفي بعض الاحيان اشعر وكأنني اقرا شعراً لا نثراً . ما اروع هذا الحس الموسيقي » .

كان غوغول بعيداً عن طريق المدرسة الطبيعية والمدرسة العاطفية (السنتمنتالية) كذلك . ويشكل هذا الكتاب انعطافاً كبيراً نحو الاتجاه الشعبي . وفي الوقت الذي امتدحه فيه بوشكين وبيلينسكي ، ثار النقاد الرجعيون ضده لانهم راوا فيه كتاباً تفوح منه رائحة اذواق الشعب البسيط . ولهذا السبب بالذات قال غيرتسين : « ينتمي غوغول الى الشعب من حيث ذوقه وتكوينه الذهني والعقلي » .

وفي عام ١٨٣٥ ظهرت مجموعته القصصية « ميرغورود أو مدينة السلام » وهي تضم « الملاكون الزائلون » و « تاراس بولبا » و « الساحر » و « قصة كيف تخاصم ايڤان ايڤانوڤيتش مع ايڤان نيكيفوروڤيتش » . وهذه القصص تكملة للمواضيع القصصية الاوكرانية . ويرى بيلينسكي في المجموعة الجديدة عمقاً وصدقاً اكثر بالنسبة لتصوير الواقع ، وخاصة لدى الحديث عن أخلاق المجتمعات الطبقية ومآسيها .

إن مصير الشعب الذي كان يستحوذ على اهتمام بوشكين وليرمنتوف كان في الوقت نفسه يشغل بال غوغول . وهنا ظهرت « تاراس بولبا » . لقد أعطى عصر التحرير الوطني للشعب الاوكراني في القرنين السادس عشر والسابع عشر المحتوى التاريخي لهذه القصة . وتكمن قوة الحركة الوطنية في طبيعتها الشعبية ومغزاها . ففيها تسطع عظمة كفاح الشعب الاوكراني في سبيل استقلاله الوطني والمأساة التاريخية لهذا الكفاح .

تاراس بولبا ـ تجسيد حي للنضال النموذجي للقوزاق الاوكرانيين وحبهم للحياة . فتاراس وطني غيور ، ومنتقم شديد لأجل حرية المضطهدين والمظلومين .

كتب غوغول عام ١٨٣٣ مجموعة اخرى من القصص عن الحياة البطرسبورغية وفيها ابرز موضوع ترسيخ العلاقات البرجوازية في المدينة . وتشكل هذه القصص خطوة جديدة على طريق تطوير الواقعية الروسية . ففيها يتناول الكاتب حياة الموظفين الصغار والحرفيين والفنانين والبسطاء . ومن هذه القصص « شارع النيڤا » التي اعتبرها بوشكين افضل قصة أبدعها غوغول . ويرى بيلينسكي في شخصيات هذه القصص البطرسبورغية تعبيراً صادقاً ورائعاً عن تناقضات الحياة

الاجتماعية في ذاك العصر . وتدخل قصة « الصورة » ضمن هذه المجموعة . بطلها الفنان تشارتكوف . يهدف تشارتكوف للحصول على الثروة . لذا يحاول الخضوع لأذواق الزبائن فيصبح حرفياً وصولياً ويقتل مواهبه بنفسه . وهنا ينتقد غوغول الأسلوب التجاري في العلاقة مع الفن . فالفن معرض للهلاك عندما تسيطر سلطة الذهب الرهيبة .

كان استعراض غوغول للمشكلة سليماً . غير انه وجد الحل لإنقاذ الفن : في الأخلاق الدينية وليس في تغيير التركيبة الاجتماعية . وحاول غوغول تجسيد هذه الفكرة بالذات في قصته الثانية . ولكن اعاد غوغول ، تحت تأثير انتقادات بيلينسكي ، كتابة هذه القصة بحيث ضعف الجانب الخيالي وفكرة المغزى الديني الاخلاقي للفن وتم التشديد على الواقعية في تصوير اسباب مقتل تشارتكوف ، والتركيز على ان الفنان يجب أن يحافظ على صفاء الروح وان يرتفع فوق الأمور الصغيرة اليومية .

تعتبر قصة « المعطف » من اهم مؤلفاته ضمن مجموعة القصص البطرسبورغية . وقد ظهرت فكرتها لديه في عام ١٨٣٤ وبعد كتابتها قراها مخطوطة امام بوشكين في عام ١٨٣٦ ووضعها في صيغتها النهائية للنشر عام ١٨٤٢ .

يقول بيلينسكي : « استطاع غوغول ان يجد الشيء المأساوي ليس في الكوميديا بل في دناءة الحياة ووضاعتها » وكتب غيرتسين في رسالته الى تورغينف : « لليوم الثالث اعيد قراءة **المعطف** . إنه مؤلف هائل » .

بطل « المعطف » اكاكي اكاكيفيتش باشماشكين . إنه نموذج الإنسان المعرض للاهانة والاستهزاء . وهو لا يعرف اية سعادة او تسلية . وعندما كان يعود الى البيت كان يفكر بأن سعادته كامنة فقط في الحصول على

معطف . وكان يشعر بانه اخ لجميع الناس وأن أساس الحياة هو الخير . إن غوغول لا يضحك من بطله بل يشفق عليه . وتثير القصة الاستياء من عالم الظلم والعبودية . إنها احتجاج غاضب وعنيف . وقد تركت هذه القصة تأثيرها الكبير عند دوستيفسكي الذي كتب « الفقراء بهذه الروح الغوغوليــة » .

لقد اعطى بوشكين لغوغول فكرة « المفتش » فكتبها غوغول وقرأها أمام جوكوفسكي . وقد مثلت للمرة الاولى في ١٩ نيسان ١٨٣٦ على مسرح بطرسبورغ ولاقت نجاحاً باهراً . بيد ان المؤلف لم يكن راضياً أبداً عن تمثيل ابطال المسرحية ، وحتى أن الممثل الروسي العظيم شيبكين لـم يستطع ايفاء الدور حقه كاملاً . ولم ينجح في هذا الدور إلا في عام ١٨٣٨ . وكان نجاحاً باهراً لدرجة ان بيلينسكي قال : « لقد فهم الممثل الشاعر » . تتناول هذه المسرحية الكوميدية المسائل الحية والملحة في ذاك العصر . وقد راى ممثلو الأدب الروسي التقدمي فيها نقداً لاذعاً لروسيا في عهد نيقولاي مع بروز فكرة رفض الحياة القائمة . واعتبر تورغينيف هــذه الملهاة إحدى أكثر الكوميديات التي ظهرت في عالم المسرح سلبية وان غوغول قد أشار من خلالها الى الطريق الذي يجب ان تسير فيه الدراما الروسية » . وتقف « المفتش » في الواقع في قمة تطور الكوميديا الروسية كانعطاف نحو مرحلة جديدة من تاريخها . إنها ملهاة على غاية من الصدق ومشبعة بالمرح والنكتة اللاذعة . « المفتش » تعرية كاملة للرشوة والفساد والظلم والوضع الصحي والمعاشي المرعب . فالفقير اذا مات مات واذا عاش عاش ، ومسؤول الصحة والمرافق العامة زيمليانيك مثال للانسان العديم الضمير والوجدان . وأما مسؤول المدرسة خلوبوف فيرتجف من الخوف عندما يسمع بوصول مفتش جديد لأن المدرسة في وضع يستحيل فيــه

تسميتها مدرسة ، ومسؤول البريد شبيكين أنفه إنسان ولا يعشق سوى الاخبار والوشايات . فهو نمام من الدرجة الممتازة . واما خليستاكوف فهو من أسطع النماذج التي ابدعها غوغول إنه طبيعة جديدة كلياً في الأدب العالمي . فهو تافه وسخيف ويعيش مما خلفه له أبوه الملاك وتتجسد فيه الوقاحة . وهو ، اقل ما يقال عنه بالمفهوم العامي : خفيف . إنه مجرد احمق كما وصفه غوغول . فهو ثرثار وكذاب ومنافق وجبان وليس لديه ادنى مفهوم عن الخير والشر . وهو ليس مضحكا ، بل هو في الواقع وريث النظام البيروقراطي كما انه وريث التفاهة والانحطاط المترسب من مجتمع القنانة . هذه هي الصفة الملازمة للآلاف من معاصريه ولاحقيه . وهذا يضفي اهمية كبرى على جوهر الموضوع .

غوغول كاتب واقعي . فهو لم يتناول أحداثاً طارئة بل اخذ ظواهر تعكس جوانب الواقع الاكثر جوهرية . إن شخصياته الفنية واقعيـة حقيقية دون خيالات ولا مبالغات . كما انه لا يوجد بطل أيجابي في ادبه . ولكل بطل من أبطاله لغته المتناسبة مع موقعه وموقفه .

بعد عرض هـذه الكوميديا جرى هجوم عنيف عليه مـن جانب الرجعية . فغادر البلاد وانتقل في البداية الى سويسرا ومنها الى باريز . وهناك تابع عمله في كتاب « النفوس الميتة » والذي كان قد بدأه وهو بعد في روسيا . وهناك في باريز سمع عن موت بوشكين فهزه النبأ وكتب الى بليتوف : « لا يمكن تلقي اي خبر من روسيا اسوا من هذا الخبر لقد ذهبت متعة حياتي كلها مع ذهابه » .

وفي آذار ١٨٣٨ انتقل غوغول الى روما . وهناك اعجبته الطبيعة الايطالية والفن الكلاسيكي . وفي الوقت نفسه شاهد الفقر والفاقة وحالة

الشعب البائسة في ظل الحكم النمساوي المتحكم في رقاب الايطاليين . ويعود غوغول الى الوطن لنشر كتابه « النفوس الميتة » .

تعتبر « النفوس الميتة » احد المؤلفات العبقرية والفذة في الآداب الروسية والعالمية . لقد ظهرت فكرة هذا المؤلف العظيم وترسخت في ذهنه تحت التأثير المباشر لبوشكين . وهو نفسه يعترف في مذاكرته بهذه الفكرة ـ المضمون . وقرأ غوغول أمام بوشكين الفصول الاولى من هذا الكتاب . وبعد ان أتم قراءتها قال له بوشكين الذي كان يصغي بانتباه شديد : « ما اتعس بلادنا الروسية ! » . لقد عمل غوغول خمس سنوات في كتابة المجلد الاول من النفوس الميتة » والذي انجزه في كانون اول عام ١٨٤٠ . وفي كانون أول ١٨٤١ وقعت النسخة الاصلية ـ المخطوطة في ايدي لجنة الرقابة في موسكو ـ وبدأت الصعوبات فكتب الى بيلينسكي ليعمل على تقديم المخطوطة ونشرها في بطرسبورغ . ووافق بيلينسكي على هذا الطلب بكل سرور . وتراجعت الرقابة البطرسبورغية تحت ضغط الاوساط الادبية وان كانت قد حذفت الكثير منها وخاصة النقاط اللاذاعة وخرجت الرواية الى الوجود في نهاية ايار عام ١٨٤٢ وقال غيرتسين معلقا عليها : « هزت « النفوس الميتة » روسيا بأسرها » . وشنت الرجعية هجوما عنيفا عليه متهمة إياه بانه لا يحب روسيا وانه يستهزىء بالمجتمع الروسي . لقد هاجموه بسبب النزعة الديمقراطية والافكار التحررية المسيطرة على روح القصة . فالسخرية لدى غوغول ليست سوى مفهوم عن الرفض لما هو قائم وليس هدفه الاستهزاء كما يدعون . إنهم يستنكرون هذه الآراء لأن اللوحة التي رسمها لنا غوغول ، والتي يدعون انها ليست سوى لوحة كاريكاتورية ، ما هي في الواقع إلا لوحة فنية واقعية انتقادية لاذعة ، لوحة إنسانية تسعى الى إزالة الزيف والرشوة والفساد والقضاء على الظلم الاجتماعي بجميع اشكاله .

كتب بيلينسكي : إن غوغول ، بإبداعه هذا العمل الأدبي ، قد خطا خطوة عظيمة لدرجة ان كل ما كتب وأبدع قبله يبدو هزيلاً وباهتاً بالمقارنة مع هذا المؤلف . لقد أبرز غوغول تلك الطبيعة الطفيلية لوجود بضع عشرات من المالكين الكبار لنفوس الاقنان . ويشكل هذا الوضع الاساس لنظام الاقطاع والقنانة بأسره . ففي احاديث ملاكي الاراضي نرى ان النفوس الحية والنفوس الميتة عبارة عن بضاعة عادية . إنهم يتكلمون عن الاحياء كما عن الاموات . . . مانيلوف ، من حيث طبيعته ، طيب وخلوق ومهذب . ولكن كل هذه الصفات اتخذت اشكالاً مضحكة وهجينة . فهو لم يفد الناس بشيء . وحياته كلها مليئة بتوافه الامور . وكارابوتشكا ملاكة غير ثرية جداً تشكو من قلة المحصول على الدوام ، إنها ليست ضد الثقافة العالية مثل مانيلوف . وينحصر همها كله في التوفير والتخزين . . . فهي معدومة الشعور الانساني بحيث تحولت الى عبدة للمال . فالاقنان بالنسبة لها ليسوا سوى بضاعة لا اكثر لذا لا ترى فرقاً بين النفوس الحية والنفوس الميتة . ونوزدريف يحب التسلية والعربدة ولعب الورق وحب الشجار . وهو ثرثار وذو لسان أحمق ومتهور عدا عن أنه كذاب. ويعمل ماباكيفيتش (يمكن ترجمة هذا الاسم الى العربية بكلمة : المستكلب) على جمع الثروة والحصول على كميات وافـرة من الطعـام . وبلوشكين مثال نموذجي للتفاهات والدناءات والوقاحات . وهو بخيل وجشع لدرجة انه تنكر لزوجه ولطفلته كما انه كان يرفض استقبال اي ضيف في حياته . بطـل القصة الرئيسي باڤل ايڤانوڤيتش تشيشيكوف. إنه بطل نموذجي للاقتصاد الراسمالي البدائي . وهو يمثل رجال الاعمال الذين ظهروا في روسيا في الثلاثينات لذا نراه يتمتع بكل الصفات والطبائع التي يتمتع بها الراسمالي في بداية حياته . فهو ذكي وحاذق في تفهم وإدراك أساليب التعامل مع كل إنسان وليست لديه اية مشاعر وطنية تجاه الوطن والشعب لانه لا يهمه سوى مصلحته الذاتية الانانية .

لقد اختار غوغول موضوعاً اعطاه الحرية الكاملة للسفر مع بطله عبر روسيا بأسرها واستخراج طبائع على غاية من التنوع وإن شراء نفوس الأقنان ـ هو افضل موضوع يساعد الكاتب في الكشف عن روح العصر وتبيان الطبائع النموذجية وتناول اهم مسائل العصر الحاحاً .

صور لنا المؤلف في هذا العمل الأدبي الرائع لوحة مروعة عن مجتمع الاقطاع والقنانة ، عن المجتمع الذي تنعدم فيه عناصر الشرف والواجب الاجتماعي والأخلاقي .

شرع غوغول في كتابة المجلد الثاني من هذا الكتاب قبل انهاء الأول . وجرت هذه الكتابة في فترة الازمة النفسية التي مر بها الكاتب عندما كان يحاول حل مسائل التطور الاجتماعي دون نتيجة .

لقد اشتدت في تلك الفترة ازمة القنانة وبدات تبرز اتجاهات التطور البرجوازي . وكان غوغول ، الذي يكره ، بل حتى انه يحتقر ، سيطرة النفوس الميتة ، يعارض ايضاً وبشدة عالم الراسمالية الذي تبلور في الغرب . لذا اراد غوغول في المجلد الثاني الاستمرار في عرض اللوحة الساخرة واللاذعة ، لكنه لم يكن على وعي كامل بمسائل التطور ولم تبرز له الصورة الاجتماعية بكل عمقها واتساعها مما ادى به للابتعاد عن بيلينسكي وغيرتسين والوقوع تحت تأثير الناس ذوي الأمزجة الرجعية فبدأ البحث عن ابطال ايجابيين في صفوف هؤلاء الذين كانوا بنظر الكاتب بالذات ، ومنذ فترة غير بعيدة ، مثالاً للحطة والدناءة . لذا يبرز في هذا المجلد بطل جديد على قراء غوغول . إنه ملاك اقطاعي ، مثالي هدفه ، كما يدعي غوغول ، ليس الحصول على الثروة بل الاهتمام بالفلاحين وبرفاهية البلاد الروسية . ويتراجع الكاتب عن الواقعية تدريجياً ، وإن كانت هناك جوانب ايجابية في المجلد الثاني لها اهمية سياسية كبيرة حسبما لاحظ تشيرنيشيفكي .

يقول تشيرنيشيفسكي : « استطاع غوغول ، رغماً عن كل حالات الضياع في السنوات الأخيرة ، الاحتفاظ بجانب كبير من احتجاجه ومن حقده على مجتمع الظلم والاستبداد » . تكمن مأساة غوغول في انه لم يدرك المخرج من الظروف القائمة . ففي الوقت الذي ادرك فيه انهيار المجتمع القديم ، لم يستطع الارتفاع الى مستوى ادراك ضرورة الكفاح الثوري ضد روسيا القديمة والنضال من اجل الاشتراكية ، ولو بشكلها الطوباوي.

وقع غوغول في ظلمات التصوف ومتاهاتها حتى انه وصل الى حالة اصدر فيها في عام ١٨٤٧ كتاباً سيئاً بعنوان « اماكن مختارة من رسائل مع الاصدقاء » فبعث له بيلينسكي برسالة اشتهرت فيما بعد في النقد الروسي كعمل ادبي وسياسي كبير . وقد انتقد بيلينسكي فيها الافكار الرجعية التي يحتويها الكتاب ودعاه للتبرؤ منه . ويعترف غوغول أن الرسالة تتضمن « جزءاً من الحقيقة » كما أنه يعترف بابتعاده عن روح روسيا بسبب عيشه لفترة طويلة من الزمن خارج حدودها » .

يقول بيلينسكي في رسالته : « لقد ادى ظهور كتابك الى استياء وسخط عميقين من جانب القلوب الطيبة جمعاء وحتى انه يعتبر تراجعاً عن مواقف كتاباتك السابقة كلها . إنك تعرف روسيا بعمق ولكن كفنان فقط وليس كمفكر . إن روسيا لا ترى أن انقاذها يتم عن طريق التصوف والتنسك والزهد بل في التقدم وفي نجاحات الحضارة والتربية والروح الانسانية. فهي ليست بحاجة الى الادعية فيكفيها ما سمعته، ولا الصلوات فيكفيها ما صلته . إنها بحاجة الى ايقاظ مشاعر الكرامة الانسانية في الشعب . إن المسألة الملحة الآن في روسيا هي الغاء نظام القنانة والغاء العقاب الجسدي . إنك تريد تعليم الملاك البربري طريقة نهب الفلاح بقدر ما يستطيع وذلك باسم المسيح والكنيسة.وهل تريد مني أن لا استاء. . .؟

إنك لو كنت ممتلئا فعلاً بحقيقة المسيح وليس بالتعاليم الشيطانية لما كتبت ما كتبت في كتابك الجديد عن ان الفلاح اخو الملاك . وهل يمكن للأخ ان يكون عبداً لأخيه . . . » .

وتحت تأثير هذا النقد بدأ يحاول من جديد التراجع والعودة الى حياته الماضية الشريفة في مجال الابداع الأدبي . ولقد ابلغ غوغول اصدقاءه بأنه قد احرق ثمار ما انتجه خلال خمس سنوات في وضع المجلد الثاني وبدأ الكتابة من جديد . وانهى هذا المجلد في عام ١٨٥٠ . ولكن قبل عشرة ايام من وفاته وفي ليلة الثاني عشر من شباط عام ١٨٥٢ احرق غوغول هذه النسخة الجديدة ايضاً . ولم يبق منها سوى خمسة فصول مخطوطة . ويفارق غوغول الحياة في الرابع من آذار عام ١٨٥٢ . وتتخذ السلطات الإجراءات اللازمة لمنع اية مظاهرة معادية للحكومة في يوم تشييع الجنازة . ورغم المنع خرجت موسكو عن بكرة أبيها لتوديع الكاتب العظيم .

يقول تورغينيف : « مصيبة مؤلمة اذهلتنا . لقد مات غوغول . وليس هناك من قلب لم يدم في هذه اللحظات . فهو بالنسبة لنا اكبر من كاتب . . يجب ان يكون الانسان روسياً حتى يفهم من الذي فقدناه » . وبسبب هذه الكلمات تم اعتقال تورغينيف بأمر من نيقولاي الأول ونفيه من العاصمة . ونظم الشاعر الديمقراطي الثوري نيكراسوف قصيدة مكرسة لغوغول بمناسبة وفاته ورثاه تشيرنيشيفسكي بكلمات مؤثرة للغاية ، ورأى فيه معلماً للكتاب الديمقراطيين جميعاً .

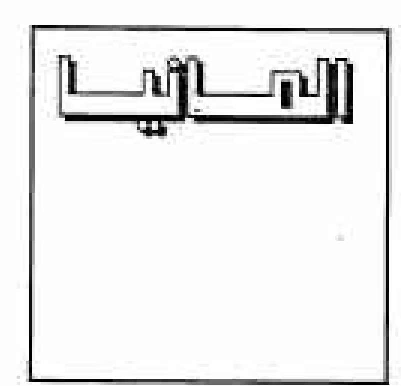
غوغول فنان واقعي عظيم . ولإبداعه اهمية كبيرة في تطوير الادب الروسي كله . وقد استحق لقب زعيم المدرسة الواقعية النقدية في الادب بكل جدارة وذلك باعتراف جميع النقاد .

لقد أثر غوغول في تورغينيف ونيكراسوف وتلستوي الذين راوا فيه معلماً كبيراً تأثيرا واضحاً . يقول تشيرنيشيفسكي : « كل كتاب عصرنا الموهوبين ولدوا مـــن غوغول . وسار ساليتكوف شيدرين على النهـج الغوغولي وقلده كلياً لدرجة ان النقاد سموه تلميذ غوغول الأول .

تقوم أهمية غوغول في مجال الآداب العالمية على أن ابطاله يعيشون فيما بيننا في كل مجتمع راسمالي .

في الرابع من حزيران عام ١٩٥٢ وبمناسبة مرور مئة عام على وفاته القى الكاتب الانكليزي التقدمي جيمس اولدريج كلمة بهذه المناسبة في مسرح البلشوي بموسكو قال فيها : « لو اراد غوغول أن يصور المنافقين والأفاكين والظالمين في ايامنا لكان عليه أن يبحث عنهم في أماكن تواجدهم اي ليس في وطنه الحالي بل خارج حدود بلاده » . وقد اطلق عليه الكاتب البلغاري ايفان فازوف لقب « الفنان الساحر » وانه ابو المدرسة الواقعية النقدية بلا منازع . إنه عبقري فريد من نوعه .

* * *



«فــان كــوخ» ويوتوبيـا اليـابـان

فـ يقام الآن معرض ضخم فى مدينة «هامبورج» الألمانية يحمل عنوان «فان كوخ» واليابان والمعرض يحكى قصة فان كوخ مع اليابان التى هى قصة خيبة إنسانية قبل أن تكون شيئاً آخر.

ذلك أن محاولته لتحويل كل ما هو مشرق، ومعروف ببساطة عن هذا البلد البعيد، ناسه وفلسفته للحياة قد ذهبت سدى. لقد خاب، بل فشل فى تحويل تلك اليوتوبيا إلى واقع فى البلدان الأوروبية. قبل أن يكون ذاته قد بدأ سعيها بشكل صحيح بهذه الجودة والمثالية التى كانت قد تشكلت فى ذهن الرومانسى الحالم فان كوخ عن طريق قراءته للكتب والمخطوطات التى كانت تتحدث عن الفن اليابانى والتى جمعها مع أخيه ثيو وليعرضها معه تباعا فى باريس فى ثمانينيات القرن التاسع عشر، حيث أوروبا التى كانت سائرة فى طريق التصنيع مع نتائج هذا الطريق الاجتماعية والثقافية - التى لم تهتم باستيراد الطريق اليابانى. كان هناك - فى أوروبا - ما يكفى من المشاكل، ولكن فان كوخ كان يهرب من تلك المشاكل متعمداً.

إن مغزى يوتوبيا فان كوخ اليابانية يجسدها المعرض القائم بهذا الخصوص عن الرسام فى هامبورج والذى سيدور فى المدن الألمانية الكبيرة الأخرى.

إن انشغال فان كوخ الشاب لكل ما هو يابانى كان يتصاعد بخط متواز لقناعته بأنه خلق ليكون رساما، بيطء ولكن دائما. سلفا وقبل أن ينتقل فى عام ١٨٨٦ إلى أخيه فى باريس، كان فان كوخ قد قرأ روايات الأخوين كونكور ورواية اليابان مدام كريسانتيم للكاتب بيير لوتى، حتى مشغله الصغير فى أنتفير بن كان قد زينه ببعض قطع الحفر على الخشب اليابانية مع صور الحياة اليومية اليابانية.

ولكن مع أخيه فى باريس والذى سيتحمس هو الآخر كأخيه الرسام إلى مشروع اليابان لتكبر المجموعة التى سيجمعانها معا لتصبح ٤٠٠ صورة ومخطوطة والتى سيعرضانها معا أيضا فى المقاهى الباريسية المحيطة ببوليفار كليشى. إن ما يجب ذكره بهذا الخصوص هو أن الصور اليابانية التى كانت تجسد الحياة اليومية فى اليابان الطبيعية، المطبات، المصارعين كانت فى رواج مطلق فى ذلك الوقت، إذ كانت تدخل فرنسا بصورة كبيرة عن طريق السفن التجارية. وبالإمكان القول إن شبحا كان يدور فى باريس القرن التاسع عشر، اسمه اليابانية، ولكنه شبح مسطح. لقد شذ بالطبع عن تلك القاعدة الانطباعيون. إذ وجد هؤلاء فى الصور اليابانية انطباعة جديدة. ومن تلك الدفاتر التى كان يروجها تجار الفن، خلق الانطباعيون ما كانوا يحتاجونه فى رسومهم: بساطة التصوير، التجسيد المسطح للفراغ، وخصوصية اللون. إن كل تلك المزايا صاحبت الانطباعيون طوال مسيرتهم الفنية.

إن فان كوخ ووفق اعترافه فى رسائله إلى عائلته نقل إلى لوحاته قبل كل شىء تلك الآفاق التى كانت تسند وتقوى تصوراته الإنسانية. إن إصطلاحات مثل «أخوة، تضامن، جماعية، بساطة، تناغم إنسانى» كانت تكون بالنسبة إليه العلاقة الجوهرية لليابانية، والتى لم ينقطع عن ذكرها فى رسائله. لقد جرؤ فان كوخ على استنساخ بعض الرسوم اليابانية مباشرة، كما هى الحال فى ثلاث لوحات زيتية مرتفعة الشكل والتى استنسخها مباشرة عن حفر يابانى على الخشب حتى تراه يضيف إليها خطا يابانيا دون معرفته بما يعنيه، هكذا على هواه.

صورة أخرى تدل بوضوح على التكتيك اليابانى، وهى البورتريه الذى عمله لصديقه تاجر الألوان بيير تانكوتى، إذ لم ينس أن يظهر الجدار - الذى كان خلفية لصديقه - مزينا برسومات يابانية.

للأسف تعلق الصور اليابانية الأولى وتبنياتها من قبل فان كوخ فى طوابق منفصلة عالية الضوء، بينما الحساسية الضوئية العالية للمطبوعات فى عتمتها اللونية تتطلب ضوءا منخفضا. بالرغم من ذلك استطاع المعرض بما يعرضه: ٤٠ لوحة زيتية، ٣٠ تخطيطا وما يقارب ١٠٠

الإشـارات والتنبـيهـات

مطبوعة يابانية مفخارقة استطاع أن يوصل مبالغته فان كوخ نفسه من اليوتوبيا اليابانية بوضوح. ستجد المحاولات تلك الوحدة والهدوء التي التمسها الرسام (الغير الناجح!) نفسه من خلال التخطيطات وبالتالي اللوحات في هولاندا وبلجيكا آنذاك. حتى في باريس التي كان يدور بها شبح اليابانية لم يجد الرسام تحقيق ما ينشده لذلك نراه يعلم أخاه في إحدى رسائله وبغبطة أنه يريد تأسيس يابانه الخاصة في جنوب الإقليم. ثم نراه بعد ذلك أيضا يدعو زملاءه الرسامين: إميل برنارد، باول غوغان ليؤسسوا معا في «البيت الأصفر» الذي أجره خصيصا عند العمر لامبراطيتي في آرلز جماعة أخوية فنية على هدى الطريقة اليابانية المثالية. وغوغان الذي كان مفلسا بشكل مزمن نراه يقبل العرض ليس لقناعته بمشروع فان كوخ وإنما الأمر لأنه بالحصول على الدعم المالي والمساعدة من قبل ثيو الذي كان يتحمس لكل مشاريع أخيه. وفي أكتوبر عام ١٨٨٨ يأتي غوغان إلى آرلز. ولكن بعدها بأسبوعين يتخاصم الرسامان المتحمسان، بحيث إن فان كوخ يهدد صديقه بموسى الحلاقة والتي سيقطع أذنه بها في النهاية. في البورتريهات المشهورة لفان كوخ هو تصويره لنفسه على هيئة كاهن ياباني. لم يكن تأثير اليابان كبيرا في رسم آخر كما هو في هذا البورتريه إذ يظهر فيه حاسر الرأس، الفرع . لقد عمله عندما كان له ٣٥ سنة من العمر، في آرلز. حتى عينيه رسمهما على شكل لوزتين كما هو شكل العيون اليابانية. من اللافت للنظر أنه كان قد رسم البورتريه على شرف صديقه غوغان. لذا نراه يكتب الإهداء الذي كتبه على حافة اللوحة (إلى باولي). ولكن ربما طبيعيا على خيبته من فشل مشروعه اليوتوبي من الأخوة اليابانية والذي لم يتبق منه سوى وهم.

إن اللوحات التي كانت ستغطي المعرض كانت غالبة لوجودها في فوغ آرت ميوزيوم - جامعة هارفارد والتي لا تعيرها الجامعة بسبب رقتها والخوف عليها من أن تتحطم. عوضا عن تلك يشاهد المرء في المتحف تلك الكتب والمطبوعات التي سحرت الرسام بفتنتها لدرجة أن الرسام كان يجد في نفسه القناعة لنقل مشاهدها بحب إلى عالمه الفني.

بعد خمسة أشهر من بورتريه الكاهن الياباني، وبعد فشل يوتوبياه اليابانية نرى فان كوخ يسلم نفسه (طواعية!) إلى بيت المجانين في سانت ريمي دي بروفينس. وفي رسائله المتعددة التي كتبها قبل وفاته في مارس ١٨٩٠ تغيب باستمرار كل الاستشهادات الخاصة باليابان. ولكن في مئات الصور التي ستنشأ بعدها لم يكن من الصعب ملاحظة رؤية التأثير الياباني عليها■

نجم والي

مصر
إبداع
العدد رقم 12
1 ديسمبر 1989

فعل الشعرية ـ فعل التناص

متابعة لقصائد « إبداع »
أكتوبر ١٩٨٩

عبد الله السمطى

يقول الشاعر الفرنسى بول فاليرى إن الشعر لغة خلال لغة .. وهو بهذا يؤكد جوهر العملية الشعرية التى تستبطن اللغة وتغوص فى طبقاتها المفعمه بالدلالات بهدف الوصول إلى منطقة إبداعية عليا يتحقق فيها نص ثرى إشارىّ ينذ ـ فى مستوياته الدلالية ـ على ما تقدمه اللغة العملية من تسطح ومباشرة ومنحرفاً إلى أقصى درجة عن الخط الأفقى المحايد الذى تقوم عليه هذه اللغة منتجاً بذلك خطابه النامّ وتركيباته وتوليداته المائزة .. وقبل الولوج إلى رواق المتن النصىّ لهذا العدد الذى يحوى ستة عشر قصيدة ـ نروم بدءاً إلى تحديد مبسط لأمرى الشعرية والتناص ..

فالشعرية هى هجرة العبارة من حالة النثر إلى حالة الشعر وذلك بوساطة تقنيات فنية متعددة تتكوكب فيما بينها لتسبح فى مجال فلك واحد هو فلك القصيدة ويبدو لى أن كل المذاهب والنظريات التى وسمت هذه الهجرة بداية بالمحاكاة ـ حسب أرسطو و « الشعر قول موزون مقفى ذو معنى » ـ حسب قدامة بن جعفر ـ وانتهاء بالانعكاس ـ حسب الواقعيين ـ واللغة والخطاب ـ حسب دى سوسير ـ وإبداع الدلالة ـ حسب البنيويين ـ إنما تحاول الاقتراب من طبيعة الشعر وتحاول الأخذ بناصيته وتطويعه والإيقاع به فى شرك التأطير المنهجى .

أما التناص ـ فحسب جوليا كريستيفا هو ذلك التقاطع داخل نص لتعبير (قول) مأخوذ من نصوص أخرى ، إنه النقل لتعبيرات سابقة أو متزامنة والعمل التناصىّ هو اقتطاع وتحويل إنه يولد هذه الظواهر التى تنتمى إلى بداهة الكلام انتماءها إلى انتقاء استطيقا ـ تسميه كريستيفا ـ « بالحوارية » و « الصوت المتعدد »[1] ومن زاوية أخرى فإن الشعرية هى حاضر النص المكتوب ، والتناص هو الذى يمثل ذاكرة النص أو المرجع النصىّ لكنه يكون بمثابة بنية جاهزة لها سياقها المعرفى تلصق أو تركب فى سياق النص لتثرى بنيته وتعدد دلالته . وسنحاول الآن بعد هذا التحديد الاقتراب من المتن النصىّ متذرعين فى ذلك بالقراءة المتأنية للقصائد عسى أن تبوح بمكنوناتها .

فعل الشعرية :

يتكون المتن النصىّ من ست عشرة قصيدة لستة عشر شاعراً تتمايز تجاربهم الشعرية وتتشكل طبقاً لانتماءاتهم الفنية إلى أنماط مختلفة تقترب أو تبتعد من جوهر الشعر . ويمكن بسهولة ـ بعد استقراء القصائد وملاحظة معجمها وأسلوب تراكبها وانثيال صورها وأشكالها وفض بنيتها ـ وضع خطوط فاصلة بين ثلاثة أنماط شعرية متباينة / متجاورة فى هذا المتن النصىّ :

النمط الأول : حداثى[2] وتمثله قصائد : محمد سليمان ـ المنجى سرحان ـ شريف رزق .

النمط الثانى : تقليدى اتباعى وتمثله قصيدتا نور الدين صمود واحمد غراب .

النمط الثالث : نمط وسيط ينتمى فى رايى للقصائد الخمسينية والستينية فى تجربة الشعر الحر حيث اخذ التجديد طبيعة متوترة بين الاتباع والابتداع فى مسحة رومانسية تقنّع الرداء الواقعى فالحق — كما يقول د . عبد القادر القط — « إن الاتجاهات قد تداخلت فى تلك المرحلة كما يحدث فى مراحل الانتقال الكبيرة فلم يكن كل دعاة الشعر الحر من الواقعيين حينذاك ... ولم يكن الشعراء بمعزل عن الطبيعة ، الوجدانية ، لكثير من وجوه الحياة فى الوطن العربى » [٣] وتمثل هذا النمط الوسيط قصائد : احمد فضل شبلول — توفيق خليل أبو اصبع — عزت الطيرى — يوسف إدوارد وهيب — عادل جندية — ماهر محمد نصر — عيد صالح — محمود مفلح .

فى النمط الأول (الحداثى) نطالع قصيدة محمد سليمان « غيمة تسمى نورا » . وتبدو هنا لأول وهلة لغتها التى ترتكز على أسلوب الموروث الصوفى الذى يتجلى فى استخدام وتكرار مفردات لها إشراق دلالى إذا ضاقت عنه العبارة اتسعت الإشارة . ويعتمد النص على موقفين يشكلان فضاءه : موقف الرؤية والتجليات التى يحدثها ، وموقف التساؤل الذى يشى بتعدد الأجوبة وتقديم اختيارات عدة تتبلور فى سياق النص . فالموقف الأول يشكله فعل (راى) لماله من دلالات صوفية — فى قوله أول النص :

« وقلت رآك فعشقك
خفَّ وشفَّ انقذف من الصندوق »

وقـولـه : « وقـال الشـعـب حكيـم كـالمـرآة يـرى الفـانـوس .. »و « انـا العـريـان رأيت ثعـالب تـزهـو بقفاطين » و « فتحت الباب لمخلوقات القلب رأيت ثعالب وتعابين » والموقف الثانى يبدو فى التساؤلات المتتابعة التى تسمى المحبوبة . أانت الغيم ؟ أانت فضاء ؟ أانت ظلام .. أانت امرأة » وفى الختام « هل اسمك نورا ؟ » فالنص هنا ينفتح على الموروث الصوفى (وساشير فى فقرة قادمة إلى ذلك) . ومما يلاحظ فى النص انه ذو دفقة واحدة يتكىء على تقنية « التدوير » اى قراءة النص دون وقوف على آخر السطر الشعرى وتشابك التفعيلات كلها وكانما النص صورة شعرية واحدة . كما تتجلى فى النص بنيتان : بنية تكرارية ، وبنية سياقية ، والبنية الأولى تتمثل فى تكرار دالّ يمثل محور النص وهـو دال « الماء » وحقـوله الـدلالية الاخـرى (الغيم — الطوفان — المطر — الإعصار — الموج) ويبرر هذا تضمن النص لقصة بلقيس ملكة سبأ مع سليمان التى تكشف عن ساقيها إذ حسبت أن هناك لجة . وتتمثل كذلك فى تكرار الأفعال — لما لهـا من حركية — فى كل سطر تقريباً كقـوله فى سطـر واحد : « هششت ، فـادهشت ودُرْت فسكَرت وسـرت فنـوَّرت وحين غضبت انفلق البحر .. »

اما الثانية (السياقية) فتتبدى فى أن النص فى معظمه يرتكز على عنصر « القصّ » على اعتبار أن المحور السياقى يكـون من خواص القصّ اما المحور المقابل له وهو الاستبدالى من خواص الشعر ..

— وفى النص الثانى من هذا النمط نرى المنجى سرحان فى قصيدته « مداخلات الفتى القروىّ » يقدم شكلاً من اشكال الشعـر الحداثى وهو القصيدة المقطعية التى يوازى المقطع منها البيت الشعرى فى القصيدة البيتية . فالقصيدة تتكون من اثنى عشر مقطعاً ينتهى كل مقطع منها بقافية بائية ساكنة ، عـدا المقطع الثـالث وهو المقطـع الغنائى فى القصيدة . ومحور القصيدة يـدور فى نمط حكائى يبـدأ بالفعل (كان) عن الفتى القروى الذى تفجؤه المدينة (الغانيـة) بكل عنفوانها وهو الذى (شكل الطمىُ نظرته للوجود) وهو الذى :-

« لم يعر للنكات انتباها
ويضحك طفلا ، ويخضلّ فى قلبه الفرح العفوىّ
تحاوره القبرات
ومقلاعه ، والنَّدَى المغتربْ »

وفى هذا النص نلحظ اعتماد الشاعر على اسلوبى المقابلة والمفارقة فى تكوين الدلالة الشعرية حيث تتابـع الكلمات فى نسق استبـدالى منتقى من حقـل دلالى واقعى من مفردات المـدينـة (القـاهـرة) — (الحافلات — مقهى الحسـين — الترام — النسـوة الخاصـرات)

يقول :

« كان يضحك ملء انجراح الفؤاد
يسير من الشارع الجانبىّ
فتاخذ زينتها الأمنيات
البناتُ
النساء يطاردنه
فيواصل رحلته فى الغناء الحزين
وموالُه المُنْتَهَبْ »

كما يعتمد الشاعر وبكثرة على تقنية تشيع فى الشعر الحداثى وهى تقنية الاستبدال وهجرة الكلمات بعضها إلى بعض أو كما يقول د . صلاح فضل : « ضم المخالف وكسر المتصاحب من الألفاظ » [٤] لنلحظ قوله (هى النار تطلق احمالها فى الوريـد فيحترق المـاء والزهر . خطوتنا الأولية . والورد يُطلق أسهمه والرفاق نشبٌ) .

كذلك يبدأ النص ويختم بعبارة شعرية واحدة وذلك من مميزات الشعر الحديث .

وفى « مقاطع من مقام الدهشة » للشاعر عزمى أحمد عبد الوهاب نلحظ كيف يوحد الشاعر فى قصيدة ذات مضمون عاطفى بين الذات والواقع توحيداً دالاً إذ يصبح الواقع مازقاً فادحاً يجابهه العاشقان بخنجر الحلم . والمحور الدال فى هذه القصيدة هو المرأة/الحلم التى

كما يقول : (تأبى أن تطعمنى توت النهدين ،
حليب الشفتين
تأبى النوم على خاصرتى بضع دقائق)

ومن هذا المحور الدال ينطلق الشاعر في إنتاج الدلالة والتعبير بالصورة التى تستكنه اللغة وتاولها . ويعتمد الشاعر ايضاً على البنية التكرارية وعلى ثنائية التضاد التى تتدرج تحت بنية التكرار لكنها لا تتخذ هنا شكل مفردة بإزاء مفردة ولكن جملة بإزاء جملة ، كنفيه في آخر المقطع الأول لما ذكره في بدايته (راجع النص) وقد تتخذ اللغة عنده شكلاً غنائياًبسيطاً كقوله : (واغتسل النيل بأشرعة الصيادين ..
وصار الموج (الأزرق) من خِلاّنى)

ـــ أما نص شريف رزق (مناخات) الذى يتكون من أربعة مقاطع ، فهو يعتمد على وصف سردى يشبه السيناريو ـــ لمشاهد وحالات متعددة . لكن هذا الوصف لا يقوم على محور سردى (سياقى) فحسب وإنما يتآزر معه المحور الاستبدالى ففى المقطع الأول :(رئات المصابيح تخبو ، ضجيج السكون ، احتراق لعاطفة الجلد يلدغنى عقرب الوقت)

وفى المقطع الثانى :(المرايا تغادر آيامها وتسير . قطار الشجيرات يحمل تفاحه ويسافر)

وفى المقطع الثالث :(تدخل الشمس قلبى وتبنى مقاعدها فى سماه)

أما المقطع الرابع فيمثل انعطافة فى حركية النص إذ تتحقق فيه ذاتية الشاعر وهو بصوره البسيطة ينم عن غنائية شاعرها يكسرها الشاعر كسراً دالاً فى خاتمة المقطع بقوله :(وصحتُ :اتبعونى على درب هذا النغم ؟

ويعتمد النص على تقنية تيار الوعى التى تستبطن الذات واللاوعى والعقل الباطن ، فالشاعر فى النص يخاطب ذاته واعضاءه فى نمط تجريدى يقول :(أرانى هناك أحدّق فىّ وأرجف)
و (وأنت وحيد ومغروسة فى أنين الثرى خطوتك)
و (ترجلت عن جسدى وتماديت فى السير وحدى)

ـــ وفى قصيدتى سمير درويش (وحشة وجغرافيا) نرى تقنيتين من تقنيات الشعر الحداثى الأولى : الوصف المسطح الخالى من الحركة كقوله :(صنعت من أشيائنا الصغرى قصورا
شقة بالطابق الأرضىّ خالية
وأكواب من الشاى المعتّق
والعصافير ...
والقهوة
الغرف السريعة والمذاكرة المدارس والحصصُ)

ففى هذا الوصف يقوم الشاعر برسم المشهد فوتوغرافياً وتركيبه كبنية تناصية حاضرة فى سطح النص مما يثرى دلالاته ويصبح قناعاً لبيئته العميقة التى تتكشف فى الأبعاد الأخرى من شفرته .

والثانية : تقنية تُخلى الواقع بمفرداته وقضاياه المعيشة إطاراً أو حلية دالة تدخل وتتراصف فى قصيدة ذات جو عاطفىّ يقول فى (جغرافيا) :
قالت لى فتاتى مرة : عيناك
قلت : وقاتلى الحبُّ المهادنُ
واليهودُ
وبعض أشلاء القصص)

ـــ أما قصيدة محمد متولى وهى آخر قصيدة فى النمط الأول الحداثى (إعلان عن شاعر) فإن كتابتها تأخذ شكل الكتابة النثرية ، فالنص هنا دفقة واحدة يقرأ مرة واحدة دون توقف وهو يعتمد هنا على المحور السياقى / التراصفى إذ تتجاور الكلمات فى لغة التداعى ، ويعتمد هذا الشكل على البوح الشعرى اللا واعى ـــ الذى يشوبه الغموض بدرجة ما ـــ حيث تتابع العبارات مشكلة نفسها بنفسها دون تدخل ذاتى من الشاعر . لنقرا مثلاً :(قام يفتش عن مئذنة فوق جبال الثلج بخارطة الروح) الصورة هنا تأخذ شكل المد والجذب ـــ الخارج (مئذنة فوق جبال الثلج) الداخل (بخارطة الروح) وأود القول إن هذا النمط رغم إلحاح الحداثيين عليه ـــ لم يعد مقبولاً إلا فى نسق قصيدة متعددة البناء تومىء إلى تشكيلات جمالية أخرى فيصبح هذا النمط أحد الأشكال الفنية للنص برمته .

ـــ وفى النمط الثانى ـــ وهو النمط التقليدى / الاتباعى ـــ نقرأ قصيدة نور الدين صمود (لزوميات جديدة) نقرؤها وقد توقعنا من العنوان أن تدهشنا القصيدة برؤية شعرية تذكرنا بروائع أبى العلاء المعرى إلا أن الشاعر خالف ذلك ـــ وهذا حقه ـــ واختار معجماً شعرياً بسيطاً وصوراً شعرية ـــ بقليل من التسامح ـــ ليس فيها كثير من الشعر ـــ نحن نطالع (نور الدين صمود) ناقداً حصيفاً ولكن لست أدرى لماذا لا يكون شعره بنفس الدرجة من الحصافة والروعة .. وتدور اللزوميات حول الصداقة المقطع الأول(أصدقاء) الثانى (الصديق اللدود) الثالث (صديق متنكر) وفى هذه المقاطع تتبدى سذاجة الصور المكررة فلم يقترب الشاعر من جزالة الموروث العربى القديم ولا من جزالته فى مدرسة الإحياء (مثلاً) بالإضافة إلى أنه جعل الواقع ضيفاً فى بيت اللغة لا اللغة ضيفاً فى بيت الواقع ـــ على حد تعبير أدونيس ـــ لنقرأ ـ

حسبت أناساً أصدقاء على المدى
بهم صفة الإخلاص فى الناس تشرفُ
وقلت أراهم فى الشدائد عُدّتى

وباسمهمُ كل المصائب تعرف)

ولنتذكر معاً قول القائل : جزى الله الشدائد كل خير ـــ عرفت بهما عدوى من صديقي وقول الآخر : وما أكثر الإخوان حين تعدهم ـــ ولكنهم في النائبات قليلُ)

لندرك سذاجة القصيدة لنستمع إليه يقول :

منحناك حبا وعطفاً ووداً
ووجهاً ضحوكاً وقلباً ودودْ
فقابلتنا بازورار وعجْب
وجازيتنا بالجفا والصدودْ)

فما الجديد في ذلك ؟ في تصوري أن الشاعر أراد أن يكتب ما تراءى له فعمد إلى بيت أبي العلاء المعري المضمن في المقطع الأول ونظم عليه مقطعه ، ثم إن لزومياته لا هي جديدة ، ولا هي قديمة ، فثمة شاعر هو أحمد مخيمر أصدر ديواناً شعرياً هو (لزوميات مخيمر) عام ١٩٤٧ توخى فيه السير على نمط لزوميات أبي العلاء وهو ثاني ديوان في العربية للزوميات .

أما القصيدة الثانية في هذا النمط فهي قصيدة (وردة إلى جلال العشري) أحمد غراب . وفي هذا النص تتحقق شروط القصيدة الاتباعية / البيتية حيث النبرة الخطابية والعبارات التقديرية والتصريع ورد العجز على الصدر والتساؤلات البسيطة التي تكتفي بالرصد الأولي للظواهر . وقد ابتدأت القصيدة ببيت تحقق فيه ما يسمى ببراعة الاستهلال .

(يا قتيل الفكر في عمر الأزاهرْ
أين بطن الأرض من جوف المحابرْ)

وهو بيت يقوم على المقارنة بين (بطن الأرض ـــ جوف المحابر) في نمط استفهامي . ويتكون النص من تسعة وثلاثين بيتاً ويدور في فضاء رثائي نمطي في أغلبة فالميت (قتيل الفكر في عمر الأزاهر ـــ برغم أشواق الرؤى ـــ خالعاً عينيه للمسرى منائرْ)

وتتمثل في هذا النص عكس نص (نور الدين صمود) تشكيلات شعرية جمالية ترسمها الصور الشعرية ويرسمها هذا الحوار الداخلي في الأبيات ويرسمها هذا الانتقال من خطاب المرثى إلى مناجاة الراثي ذاته إلى وسم الموت والتساؤل عن كنهه إلى العلاقة بين العرف وكاتبه لحظة الولادة الوجدانية للإبداع مثلاً :

قد أراك الآن في وادي الكرى
كبقايا اللحن في أشلاء طائرْ
تحتسي غيبوبةً غيمية
في سكون عنكبوتي الضفائرْ
تشعل الذكرى حنيناً كلما
رف فوق القبر عصفور مسامرْ

وأخيراً فإن صوت الشاعر عبد الله البردوني يكمن وراء معظم أبيات القصيدة وبنيتها ونسقها المتواتر خاصة في قوله : (١٤ ، ٢٣ ، ٢٤ ، ٢٥ ، ٢٧ ، ٣٠ ، ٣٣ ، ٣٤ ، ٣٦ ،)

ـــ أي موت بعد هذا كله
يا رفيقي ترتدي تحت الحفائر
تطلب العنوان ؟ ميدان الأسى
شارع الياس قديماً ..درب صابر

أما في النمط الثالث وهو النمط الوسيط فإن توليد الدلالة فيه لا يقوم على التشكيل اللغوي وفك شفرات الألفاظ في حركية إبداعية تكسر النمط المألوف في تركيب الصورة الشعرية التي ترتكز على تقنيات موروثة ، وإنما يقوم على التعامل مع اللغة ببساطة وجرح شفرتها جرحاً رفيقاً محتفياً بما ينتجه هذا الجرح الرفيق من صور ..

ـــ ونتظر الآن إلى قصيدة أحمد فضل شبلول (فاروس تخلع ريشها ثم تبحر للمقصلة) فنراه يستخدم رمزاً خاصاً به هو (فاروس) التي لها كل شيء (لها دمعتي وشقائي .. لها ضحكتي وشقائي لها ما لها وليس عليها) .

وتتكون القصيدة من عشرة مقاطع تتزاوج فيها بين قصرها وطولها العبارات الشعرية البسيطة ـــ ففي المقاطع الستة الأولى نرى الصور الشعرية التي أصبحت الآن كلاسيكية في تجربة الشعر الحر كقوله :

من همسة الرمال تختار ضياء الحنين
ومن جبين الموج نختار اخْضرار العيون)

وقوله

(إنهما فاروس شعلة من (ضمير)
رحلة في السنين
مطر ونبات وجنينْ)

أما المقطع الثامن فهو المقطع الوحيد الدال وهو يمثل مركز النص وبؤرته فقياس نسبة التكوين الصوري فيه إلى نسبة تكوين الصورة في المقاطع الأخرى تبرهن على أنه يبدعها في ابتكاره وتوليداته ـــ ومما يؤخذ على النص زوائده التي كان من الممكن أن تقص وتحذف كالمقطعين الثالث والسادس مثلاً ـــ كذلك وجود بعض الصور الساذجة النثرية التي تعتملها الصنعة والذهنية والتكلف كقوله مثلاً (ونرسل إرسالنا ـــ يسافر إعلامنا لكل البلاد)

ومن هذا النمط قصيدتنا توفيق خليل أبو إصبع (الفصول) و (قلب الوردة) ومن العنوانين يتبدى أن الشاعر يتغنى بالطبيعة ومن ثم فإن الحقل الدلالي للقصيدتين لن يخلو من الدوال التي تشير إلى الطبيعة (البحر ـــ النهر ـــ الشجر ـــ الطير ... الخ)

ولكن كيف يتعامل الشاعر مع الطبيعة في نصه ؟ إن الشاعر يقوم

باستخدام السرد في نمط يخلو من الصور الشعرية التي هي قوام الشعر يقول :

يجيء المطر ، يكر الربيع يفر الصقيع يتوق الشجر
يدور الزمان
تتم الفصول)

وإذا اعتبرنا هذه الثنائيات بين الفعل والاسم صوراً شعرية ، فإنها صور مستهلكة نمطية /مكررة .. كذلك قوله –
(تهز الرياح بجذعي فيسقط دمعي ثمر) والذي يشير إلى الآية الخامسة والعشرين من سورة مريم

أما قلب الوردة ، فهي قصيدة سهلة كالسابقة وصورها مكررة في كلاسيكيات الشعر الحر عدا قوله : (فإذا مالت شمس الوقت
وقضى الأمر ، تودّع صخَب الأمس)

أما قصيدتا (عزت الطيري) – (بعد ساعات) و (الوقت) فإن أسلوب عزت الطيري الذي يؤثر البساطة على التعقيد ويحتضن معجماً شعرياً خاصاً ذا مفردات رومانسية تدور في حقول دلالية متشابهة – يبرز في القصيدتين ، ففي الأولى : يقوم المحور الشكلي على تكرار كلمة (بعد ساعات) سبعة مرات مبتدئاً بها وخاتماً كل مقطع شعري ، بالإضافة إلى استخدامه لقافية همزية في القصيدة الأولى ، ويرتكز إبداع الدلالة في القصيدة على صور شعرية قصيرة كقوله :

بعد ساعات
ستدمع عين قلبي ثم تبكي نجمة
وتئن نرجسة
ويرتبك الفضاء

وهكذا يستخدم الشاعر دلالات ذاتية مع دلالات خارجة ، فلو لاحظنا الأفعال في هذه الصورة لرأينا أنها تلتقي في إطار دلالي واحد (تدمع ، تبكي ، تئن يرتبك) وهي أفعال ذاتية مع الدلالات الخارجة (نجمة ، نرجسة ، فضاء) ويأتي ذلك في مواءمة رومانسية بسيطة ، لكن ما يتبدى في القصيدة هو أنها تقوم على المفارقة ، فالشاعر يمضي في تكوين صورها في أسلوب صاعد وفي النهاية تأتي المفارقة حيث تمضي الحبيبة رغم انتظاره (ثم تمضي لا كلام .. ولا نداء)

أما القصيدة الثانية (الوقت) القصيرة جداً فهي نمط من الكتابة شاع في كتابات يوسف الخال وادونيس ثم نزار قباني في ، كتاب الحب ، وهي تعتمد – على قصرها – على أسلوب المفارقة وتكون عبارتها داهشة وتعبر عن حالة أو موقف ما سريع ومباغت يقول

وكم الساعة ؟
الساعة سبعة أحزان
ونصفٌ
ودمعة)

والنص الرابع في هذا النمط هو نص (البنات الرخام) (ليوسف إدوارد وهيب ويتكون النص من مقدمة وثلاثة مقاطع ، غير أن المقدمة المعنونة ب (وشم) لا علاقة لها بهذه المقاطع ، فالوشم يتحدث عن الموت ، أما المقاطع فهي تجربة عاطفية ، ونظرة إلى بدايات المقاطع تدل على أنها تدور في إطار دلالي متقارب ، الحبيبة – الشاعر ، ويحاول الشاعر أن يوائم بين الواقع المعيش والتجربة الذاتية ، الصبح في عين إيمان ، – النيون – وجه أتوم ، وهو رمز فرعوني يدل على الخصب) ، كوب بيرة – مصطبة – حافظة .. ولكن ينقص الشاعر الخبرة بالتكوين الشعر المتميز الذي يفجر الكلمات ويستبطن دلالتها – بالإضافة إلى أن الصورة عنده مكررة ، ونمطية فالنساء (يسافرن في حضن كاس
ويبدأن طقس الدخول إلى الحافظة)
أي الخمر والمال فما الجديد إذن ؟

أما النص الخامس للشاعر عادل جندية وهو (مطر) فبرغم شكله الذي ينتمي إلى الشعر الحر فإنه نص تقليدي تغلب عليه النبرة العالية وتتزاحم في هيكله وتسوده الأساليب الخبرية بالإضافة إلى نمطية صوره **يقول** : (نعانق بعضنا .. فنفلّ أصفاد الحديد) لاحظ المثل المعروف ، لا يفل الحديد إلا الحديد ، ويقول
(سنعود ثانية ليمحق ظلنا الورديّ أصوات العبيد)

وكذلك تتشابه صوره وصور الشاعر فاروق جويدة ، فهي سهلة /بسيطة لا نكاد نلمح فيها تجديداً كقوله مثلاً :

(إني جعلتك في فؤادي زهرة من ياسمين
إني رأيتك في السواحل زورقا للعائدين)

ورأيي أن قراءة الموروث العربي الشعري والاطلاع على الشعر المعاصر بتجاربه المختلفة سيفيد الشاعر كثيراً في الخروج على هذه التراكيب المألوفة التي قدمها ..

وفي قصيدة ماهر محمد نصر (احتفاؤك في الظلال) نرى تذبذب النص بين الصور الشعرية القديمة والجديدة والحداثية في محور احادي يخاطب الشاعر فيه نفسه يقول
(شاخت خطاك على الطرائق واستبد بك الحنين إلى الوصول) ، وفي الصور القديمة ذات الأسلوب المكرر (أنىّ يكون القطر بل اين الندى)وفي الصور الحداثية كقوله
(كنت الفاً ثم صرت وحيد عشقك .. أنكرتك الأرض
خذك خذها .. هي انكرتك)

وهذا التذبذب من الممكن أن يعزى إلى أن الشاعر لم يكوّن بعد خطه الشعري وتنقصه قراءات شعرية أكثر لكي يقف على أرض صلبة من الولاء الشعري ..

أما قصيدة عيد صالح (في البوح) فهي تبدأ بكلمة تكرارية (أحبك) حيث تتواتر الدلالة بعدها بالإشارة إلى القلب والنجوم والموج ، ثم أفعال مضارعة مسبوقة بلا الناهية مثل (لا تتركيني وحيداً) و (لا تهبطي سلم الأدعياء) ونلاحظ أن بنية النص تأخذ أسلوباً نمطياً مكرراً ، تتداعى فيه الصور المكررة ، حتى في توظيفه لقصة ابني آدم يأتي التوظيف مباشراً سطحياً ، وكان النص هو

الذي ساقه (بالتداعي) يقول :

والقتل كان البداية في الحب

كان الغراب يعلم قابيل كيف يواري أخاه التراب

ويظل الشاعر يسبح في صور معادة حتى يختم النص بقوله (احبك — لا تتركيني وحيداً) ولكن ثمة صورة شعرية يخرج فيها الشاعر تناصّه ويثري دلالته وهي قوله :

(وحواء بنت الضلوع تجوع بسوق المدينه .

كان الغزاة يبيعون سرب الصبايا . بشروى نقير .)

ولكن هذا الإثراء الدلالي لا بد ان ياتي مندمجاً مع نص ذي أبعاد تنفتح على بنية . استاطيقية . وتومىء إلى آفاق اخرى من مستويات اللغة وليس تعاملاً سطحياً معها .

والنص الأخير لهذا النمط هو قصيدة (البحيرة) للشاعر محمود مفلح وتتكون القصيدة من خمسة مقاطع تتنال فيها دلالات (النهر — البحر — الماء — الموج — المراكب) ودلالات الحنين (الأحاسيس الجرح) ودلالات الشجر والطير (العصافير — الطيور — الشحارير — المشاتل — البيادر)

فالنص هنا مركب من هذه الدلالات جميعاً وهو يستخدم هذه الدلالات استخداماً يتعامل مع مستواها الأول . وقد يتيح لها ان تتحرك لمستويات اخرى وذلك باستخدام المحور الاستبدالي (إيراد دال مكان دال آخر يغايره في المعنى مع دال مخالف له) كقوله :

(فلست الذي يعشق البحر إلا إذا أسكرته العصافير

أو خدرته المراكب

وقد يستخدم تناصاً كقوله : (يازمان الجزيرة هلا دفعت الغيوم لتمطر شيئاً من الامس) وهو يومىء إلى موشحة لسان الدين بن الخطيب : جادك الغيث إذا الغيث همى

يازمان الوصل بالأندلس

والمقطع الدال في القصيدة هو المقطع الأخير منها الذي يكون محور القصيدة حيث حنينه للعودة إلى البحيرة (بحيرة طبرية بفلسطين المحتلة) وحلمه بالتحرر وهو يتذكر الفوانيس والبيادر ورائحة البن التي تغزو الكواكب . والقصيدة بهذا تستند إلى معجم شعري متوقع . فالحنين إلى الديار كما هو . وذكر أشياء الوطن ومعالمه كما هي دون كسر لهذا النمط المألوف في الشعر العربي قديمه وحديثه ..

٢ — فعل التناص

التناص — كبنية جاهزة لها محمولاتها الدلالية — يتداخل مع النص الشعري فيثري دلالته ويؤطر بنيته حسبما يفجره الشاعر وحسبما يتناوله وما يخلع عليه من تواشجات وعلائق تتجاور معه وتختمر في سياق نصّي جديد يناط به ويولد شفراته ورموزه .

وتاسيساً على ذلك سأشير إلى فعل التناص الذي تراكب في عدة نصوص من نصوص هذا العدد ..

لقد وردت في هذه النصوص ثلاثة انماط تناصية

الأول — وهو الغالب — تناص يستقي محمولاته الدلالية من الآيات القرآنية[*].

الثاني — تناص شعري إطاره المرجعي الموروث الشعري العربي ..

الثالث — تناص يرجع إلى الفولكلور ..

في النمط الأول — يتعامل (محمد سليمان) مع قصة بلقيس وسليمان والهدهد التي وردت في القرآن في سورة النمل الآيات (٢٠ — ٤٤) والآية (١٤) في سورة سبا — يتعامل تعاملاً جديداً فيركب في نصه ما انتقاه من القصة من مواقف لها حركيتها ودراميتها وتوترها — أو المواقف التي لها بنية دالة . فالملك المتشبث بالعكاز . — هو سليمان حين وفاته والسوس يأكل منساته التي يستند عليها . اما الهدهد فهو يؤخر رجلاً وهو يقص . وتصبح حبيبته كبلقيس (حسبت ماء هذا الصرح ..)

والذي يعنينا هنا ان الشاعر نجح في توظيف هذا التناص وذلك لسببين :

— إيثاره الأسلوب القرآني في كتابة نصه ..

— والمواءمة بين هذا الأسلوب وأسلوب الكتابة الصوفية الموروثة

وعلى هذا نستطيع ان نقيس مدى تعامل بقية النصوص مع هذا النمط التناصي فنجد رمزين وردا في النصوص هما : النخلة والعصا — كقول توفيق خليل (تهز الرياح بجذعي فيسقط دمعي تمر) وقول عزمي عبد الوهاب (اساقط من جذع مائل .) . ومن الملاحظ شيوع هذه التركيبة التناصية في شعر الحداثة عموماً حتى وصلت إلى درجة الابتذال . ومرجعها القرآني الآية (٢٥) من سورة مريم . اما العصا وهي عصا موسى (عليه السلام) التي تتفجر بالمعجزات المذكورة في القرآن . فقد وردت في قول توفيق خليل (وترسم في الصمت صوت العصا . تشق برفق ينابيع عشق) وفي قول ماهر نصر (ما عادت الحيّات ترجف من عصيّك) كذلك هناك تناصان يشيران إلى قصّتيْ يونس وابني ادم كقول ماهر نصر

(وكنت في غلل ببطن الحوت .. مكتفياً بانك هائم في البحر)

وكقول عيد صالح (كان الغراب يعلم قابيل كيف يواري اخاه التراب)

— في النمط الثاني : نلمح التناص الشعري وهو تضمين قول ابي العلاء :

وماضرني إلا الذين عرفتهم

جزى الله خيراً كل من لست اعرف

في قصيدة نور الدين صمود . والتراكب هنا تعامل مع التضمين كما هو دون تغيير ومن الممكن حذفه فالنص لم يستفد به أو لم يحفز بنية النص ويغنيها ..

— في النمط الثالث : نلمح التناص الفلوكلوري كقول (محمد سليمان (باباً للريح فتحت) وهو يومىء إلى المثل الشعبي (الباب

اللى بيجى لك منه الريح سدّه واستريح) لكننا نرى أنه يحور فى بنية المثل وفى معناه ويناقضه .

كذلك يتعامل مع الحكايات الخرافية والأساطير حيث الملك الذى يصارع الغيلان والعفاريت ، وحيث يتحدد لهذه الكائنات دور يفيد بنية النص إذ يخلع عليها دلالات جديدة (كالأرنب الذى يصطاد الأفيال) مثلاً (والثعلب الذى يزهو بقفاطين) . وقد نجح محمد سليمان فى توظيف هذه البنى التناصية إذ وجد محمولاتها وغير فى سياقاتها تبعاً لسياق نصه الشعرى .. والملاحظ أن الشعراء / محمد سليمان وتوفيق خليل وعزمى عبد الوهاب وماهر نصر قد حوّروا فى التركيب التناصى بما يغنى نصوصهم ويثرى سياقها وأبعادها الدلالية ، وأن نصّى نور الدين صمود وعيد صالح لم يؤتيا أكل التناص بصورة حسنة حيث اكتفيا بالتضمين وبالإشارة دون فض أو تحوير لمحتولات البعدين التناصيين لبيت أبى العلاء ولقصة ابنى آدم . ووقع عيد صالح فى ما يسمى « بالتداعى » لأن التناص هنا مجلوب وزائد ولا يفيد بنية نصّه ..

٣ ـ النسيج الأسلوبى وخصائصه : ـ

يقترح النص لغته الإبداعية الدالة المنتقاه من سطح النظام اللغوى فينحرف بها عن هذا السطح فتصبح لها خصوصيتها ونسيجها الذى يتبلور فى إطار شعرى . ولما كانت اللغة ديمقراطية مشتركة بين الشعراء ، والواقع لا يفرق بين شخص وآخر فإن الصياغة الشعرية تصوغ شيئين : اللغة والواقع .. من هنا من الممكن أن نبرر الملامح المتقاربة بين إنتاج الشعراء فى المرحلة الواحدة ـ الذى لا يختلف ـ فى مضمونه ـ كثيراً لكنه قد يختلف فيما يضفيه هذا الشاعر أو ذاك من سجايا لغوية فى نصه الإبداعى وفيما ينطبع من بصماته الخاصة بتجاربه وخبراته .. وسأكتفى الآن بالإشارة إلى بعض الملامح الأسلوبية : ـ

١ ـ من الملامح الشائعة فى النصوص الاتكاء التناصّى الذى ذكرته سابقاً والاقتراب من مفردات اللغة الصوفية الموروثة ..

٢ ـ كما يشيع فى النصوص لون من الكتابة يمكن تسميته بالرصد أو التوصيف حيث يقوم الشاعر برصد المكان أو الموقف وتوصيفه وصفاً مسطحاً يخلو من التصوير والحركة ولكنه يطبح بمثابة صورة واحدة مجسمة فيكون بمثابة بنية سياقية تتجاور مع البنية الغنائية فى النص مثالاً على ذلك قول عزت الطيرى (سأسمع عزف موسيقى ، وأغنية الحرير ثم أرقب جدولاً وقطيفة وخرير ماء) وقول سمير درويش (شقة بالطابق الأرضىّ خالية

وأكواب من الشاى المعتق .. إلى قوله .. الغرف السريعة والمذاكرة

المدارس والحصص)

٣ ـ من الملاحظ أيضاً استعمال أغلب الشعراء لمعجم شعرى متشابه ينتمى إلى دائرة واحدة ومنه على سبيل المثال دائرة الشجرة ودوالها (البحر ـ الأغصان ـ الطيور ـ المشاتل ـ البيادر ـ الروض .. الخ) وهى تجذب إلى قطرها ومركزها أغلب النصوص ومثالاً على ذلك (ثم ينفض وهويئن عباءات الأشجار) محمد سليمان

(أعلن عدلى وولائى للأشجار ، أحمد فضل شبلول

(لكنه باسط قلبه شجراً وسنابل) المنجى سرحان

(ستخرج من حديقتها عطرة) عزت الطيرى

(قطار الشجيرات يحمل تفاحة ويسافر) شريف رزق

٤ ـ كذلك نلمح نزوعاً حثيثاً من الشعراء للمقابلة بين مفردات الطبيعة (كالحيوانات والطيور مثلاً) وبين مفردات الحضارة والتكنولجيا مثل الرادار ـ التسليح النووى الأحزاب ـ جيش كروى ـ الترام ـ القطار)

٥ ـ ثمة ملامح أخرى تتجلى من المقارنة بين أنماط القصائد كما قسمتها آنفاً : ـ فمن يقارن بينها يلمح عدة أمور فارقة :

ـ أن البداية فى القصيدة الحداثية ذات بنية تكرارية ـ بمختلف أنماط التكرار ـ وتحمل فى دوالّها ما يومىء إلى إطار مرجعى موضوعى (حدث ما) مثلاً .

ـ وأن هذه البداية تكون بداية مباغتة ـ دون استهلال ـ كأنما قد اقتطعت من سياق ما أو أن هناك كلاماً محذوفاً قد سبق قبلها .

ـ أن البداية فى القصائد الوسيطة (تقترب جداً) من بدايات القصيدة التقليدية

ـ لا أعنى من حيث الأغراض ـ بل من حيث علو النبرة الخطابية والسهولة وتواتر الكلمات فى نسق نحوى ثابت لا تقديم ولا تأخير فيه والتعامل مع الألفاظ تعاملاً بسيطاً من خلال معانيها الأولية بغض النظر عن بناها العميقة / التحتية ومستوياتها المتمايزة .

٤ ـ فى البنية الإيقاعية :تدور النصوص الشعرية فى عدة دوائر إيقاعية وأغلبها ينتمى إلى دائرة المتدارك و (الخبب) ـ المتقارب وقد ورد من هذه الدائرة نحو أحد عشر نصاً شعرياً (بإدراج المقطعين الثانى والثالث من قصيدة نور الدين صمود) أما دائرة الكامل ـ الوافر فقد وردت منها نحو أربعة نصوص تضم الطويل والرمل ولكل منهما نص واحد .

ومما يلاحظ على الإيقاع فى هذه النصوص غلبة التدوير دون اكتمال السطر الشعرى وتقسيم التفعيلة ما بين السطر الشعرى والسطر التالى له .. كما أن (فاعلن)تتغير وتصبح (فعلن) بتحريك النون كما فى قصيدة محمد سليمان فى قوله (وقلت رأك فعشقك خفّ وشفّ) وقد يطول بها السطر الشعرى ويصبح نحو أربعين تفعيلة كما فى قصيدة محمد متولى . ويلاحظ أيضاً عملية الخلط والمزج بين البحور ذات الدوائر المتشابهة وغير المتشابهة أيضاً كما نرى فى قصيدة أحمد شبلول إذ يخلط بين (المتقارب ـ الرجز ـ المتدارك ـ الخبب) دن تنظيم خاصة فى المقطعين الرابع والخامس .. والخلط بين البحور يقتضى نوعاً من التنظيم الإيقاعى حتى لا يصبح النص

عائماً ، كذلك عـزت الطيرى بـين تفعليتى ، الخبب والمتقارب » فى المقطع الثانى من قصيدته ..

وأخيراً هناك بعض الأخطاء الإيقاعية كما فى المقطع الخامس من قصيدة فضل شبلول قوله (إنها فاروس ــ شعلة من ضمير .. مطر ونبات وجنين) وفى قصيدة عزت الطيرى يصبح قوله بعد ساعات) إيقاعاً منفصلاً ــ بإضافة سبب خفيف/ه إلى فـاعلاتن ــ عن بقيـة النص الذى يتكون من تفعيلة الوافر (مفاعلتن) كذلك هناك خلل فى قوله (سأسمع عـزف موسيقى وأغنيـة الحريـر ثم أرقب جدولاً) لا يستقيم إلا بإشباع حركة الراء فى الحرير ، وفى قصيدة عيد صالح يوجد كسر إيقاعى فى قوله (أحبك هذا أوان انفجار الماء بقلبى) إذ (فعولن) لا تصبح أبداً (فاعل) بتحريك اللام ..

وبعد رؤية عجلى للنصوص أرجو أن تكون هناك فرصة متاحـة للمثول فى الرواق الشعرى والتحديق فى أركانه فتـرة أطول ، وأود الإشارة إلى أن القصيدة تستـدعى فى هذه المرحلة بـالذات إعـادة النظر ، فقد كادت تترهل من كثرة الطرق على الموضوعات المتشابهة والصور والدلالات التى يقترب بعضها من بعض ، ويصبح التمايز بين أنماطها وأصواتها المختلفة يكاد يكون نادراً بين الشعراء ، فقد انفتح باب الهجرة اللغوية على مصراعيه بين النصوص وأصبـح التكرار والنمط سمة غالبة من سمات الإنتاج الشعرى الحالى .. برغم أن الشعـر كما قـال الجاحظ منـذ اثنى عشر قرنـاً فى (تخير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء وفى صحة الطبع وجودة السبك فإنما الشعر صياغة وضرب من النسج وجنس من التصوير)

وختاماً نقتبس من الدكتور طه حسين قوله : « الأدب يكره اليسر فى الإنتاج وهو يكره اليسر فى الاستهلاك أيضاً وهو يريد من الأديب أن يستأنى فى الإنشاء وهو يريد من القارىء أن يتأنى فى القراءة فهو جهد مشترك يجب أن يحمل عبئه المنتج والمستهلك جميعاً » .

القاهرة : عبد الله السمطى



إشارات :

١ ــ راجع فى ذلك ــ تزفتنا تودوروف ــ رولان بارت ــ فى أصول الخطاب النقدى الجديد ــ ترجمة أحمد المدينى . دار الشئون الثقافية العامة / بغداد

ــ فكرة الحداثة أنها ــ كما يقول كمال أبوديب ــ انقطـاع معرفى ــ لأن مصادرها المعرفية هى اللغة البكر والفكر العلمانى وكون الإنسان مركز الوجود وكون الشعب الخاضع للسلطة مدار النشاط الفنى وكون الداخل مصدر المعرفة اليقينية وكون الفن خلقاً لواقع جديد . راجع فى ذلك كتابات أدونيس ــ وكمال أبو ديب كذلك المجلد الرابع من فصول العدد الثالث والرابع سنة ١٩٨٤

٣ ــ د . عبدالقادر القط ــ الاتجاه الوجدانى فى الشعر العربى المعاصر ص ٤٥٠ مكتبة الشباب .

٤ ــ د . صلاح فضل ــ إنتاج الدلالة الأدبية ص ٣٦ الطبعة الأولى ١٩٨٧ . مؤسسة مختار للنشر

٥ ــ يشيع الآن بين الشعراء استخدام آيات القرآن الكريم وتوظيفهـا كبنية تناصية فى القصيدة والواقـع أن شيوع هـذه الظاهـرة يجب أن يكون محكوماً بالقداسة لهذه الآيات حتى لا يصبح القرآن الكريم متكئاً للعبث الشعرى .

لبنان
الأديب
العدد رقم 11
1 نوفمبر 1967



مصطفى عبد الواحد

فكرة الشعر الجاهلي عن العاطفة

بقلم مصطفى عبد الواحد
ماجستير في الادب والنقد

* * *

ليس هناك تحديد قاطع لاولية الشعر الجاهلي ولا ادلة واضحة تحدد وتطور اغراضه . ولكننا من خلال ما تناقله الرواة المحصون وما اطمانوا الى نسبته الى شعراء الجاهلية نستطيع ان تتبين صورة مجملة تنبىء عن موقف الشعر الجاهلي من العاطفة بين الرجل والمراة .

وتلك العاطفة قديمة موغلة في القدم ، ولكن تناولها من جانبها الفني لا بد ان يتاخر عن الاحساس بها ، شان كل عواطف الانسان ومشاعره .

والحق ان التعبير عن هذه العاطفة من جانبها الفني يرتبط كل الارتباط باوضاع المجتمع وما يرتضيه من قيم . اي ان نظرة الادب اليها تسمو بسمو قيمها في المجتمع وتهبط بهبوطها .

وقد كانت المراة في المجتمع الجاهلي ذات اثر بارز ، لكن نظرة الرجل اليها في اتجاه المجتمع الغالب لم تتعد الجانب الحسي ولم ترتفع الى آفاق الوجدان السامية .

ذلك ان المجتمع الجاهلي لم تكن تتجاذبه الوان الثقافات ولم يكن للمثل الفكرية فيه نصيب ، بل كان مجتمعا فطريا لا يحفل بغير دوافع الفطرة ولا يستجيب لغير نوازع الغريزة .

وليس ذلك ازدراء به ولا تجنيا عليه : لكنها سنة الاجتماع وقانون الحضارة ان الانسان لا يخرج من البساطة الى التركيب ولا من السذاجة الى التجربة والمعاناة الا وفق عوامل خاصة ، من شيوع الثقافة وصراع الافكار واحتكاك الآراء والمثل . ولم يكن للعرب في جاهليتهم حظ من ذلك ، فقد كانوا امة امية لا حظ لها من الثقافة ولا معرفة لهم بالعلم والفكر ، بل كانوا يعيشون على الموروث من التجربة والمالوف من العادات والتقاليد ، ومن هنا كان وضعهم للمراة ذلك الوضع الفطري الساذج وصراحتهم في التعبير عن مشاعرهم الحسية نحوها .

هذه هي المعلقات السبع التي عني الرواة بجمعها واتيح لها حظ وافر من الشهرة والذيوع ، تتبدى فيها الصورة الحسية لنظرة الشعر الجاهلي للصلة بين الرجل والمراة ، وان كان فيها بعض الاحاسيس العاطفية التي سنعرض لدلالتها فيما بعد .

اول تلك المعلقات تنسب الى امرىء القيس بن حجر الكندي (١) . وهو من اهل نجد (٢) . ويذكر ابن قتيبة انه « يعد من عشاق العرب والزناة ! وكان يشبب بنساء منهن فاطمة بنت العبيد بن ثعلبة بن عامر العذري ، وهي التي يقول فيها :

كدابك من ام الحويرث قبلها ... وجارتها ام الرباب بماسل (٣)

ومنهن عنيزة وهي صاحبة يوم « دارة جلجل » ..

فاي مكان يضع فيه امرؤ القيس هؤلاء النسوة اللاتي يشبب بهن وتفيض اشعاره بوصفهن ؟ .. انه لم يرتبط باحداهن ارتباط اخلاص ووفاء ، ولم يكن يرى فيهن الا وسائل لمتعته ومجالات للهوه وفتوته ، لا يعنيه في شيء ان يحتكم في علاقته بهن الى عاطفة او دين او خلق ...

ويدلنا على ذلك الخبر المشهور الذي يقال انه كان مناسبة معلقة امرىء القيس الدائمة (٤) . ولذلك لم يستطع امرؤ القيس ان يرتفع عن هذا الاسفاف في شعره ، فصور فيه نزواته واغراقه في الفحش والتبذل ، مما عابه عليه النقاد الاقدمون . يقول ابن قتيبة : « ويعاب عليه تصريحه بالزناء والدبيب الى حرم الناس ، والشعراء تتوقى ذلك في الشعر وان فعلته » .

والحقيقة ان امرأ القيس يدين نفسه بالفجور في معلقته ويصور نظرته اللاهية الى المراة وازراءه بكل قيمة في سبيل بلوغ اربه من متعته الآثمة حتى ليحلف بالله فاجرا ، ولا يرعى حرمة قومه وجيرته . ولا يغنيه بعد ذلك ان ينثر في معلقته بعض الابيات التي يذكر فيها لفظ « الحب » دون ادراك لحقيقته او ارتقاء الى افقه . فهو حين يقول :

اغرك مني ان حبك قاتلي ... وانك مهما تأمري القلب يفعل

لايعني حتا اذعانه لسلطان او خضوعه في سبيل ارضائها . فان السياق الذي يرد فيه هذا البيت لا يوحي بشيء من ذلك ؛ فقد سبقه الحديث عن يوم «دارة جلجل» وما اقترنه فيه ؛ واسفانه في الاعتراف بنزواته :

فمثلك حبلى قد طرقت ومرضع   فالهيتها عن ذي تمائم محول

كما تلاه ايضا الحديث عن جراته وفحشه :

وبيضة خدر لا يرام خباؤها   تمتعت من لهو بها غير معجل
تجاوزت احراسا اليها ومعشرا   علي حراصا لو يسرون مقتلي

وهذا ما يقطع بان الغزل الذي افتتح به امرؤ القيس معلقته ليس الا صورة باردة ادركها بعقله ولم تصل الى وجدانه او تختلط بنفسه ، فهو ليس بالوفاء الذي يصف به نفسه ولا بدقة الشعور الذي يصوره بقوله :

كاني غداة البين يوم تحملوا   لدى سمرات الحي ناقف حنظل
وقوفا بها صحبي علي مطيهم   يقولون لا تهلك اسى وتجمل

وقد كانت النزعة الغالبة في الشعر الجاهلي في مجال الغزل ان تكون الاوصاف الحسية للمراة هي المجال الذي تتردد فيه افكار الشعراء والموطن الذي يحومون حوله ، فيتنافسون في اجادة الوصف وابتكار الصورة ويتفننون في ذلك ويخترعون .

فهذا زهير بن ابي سلمى يشبه امراة بثلاثة اوصاف في بيت واحد فقال :

تنازعت المها شبها ودر البحور وشاكهت فيهما الظباء

ثم قال مفسرا :

فاما ما فويق العقد منها   فمن ادماء مرتعها الخلاء
واما المقلتان فمن مهاة   وللدر الملاحة والصفاء

وهذا عنترة بن شداد العبسي لا يرى في المراة التي اعجب بها الا شاة قنص ممكنة للمرعى :

يا شاة ما قنصت لمن حلت له   حرمت علي وليتها لم تحرم
فبعثت جاريتي فقلت لها اذهبي   فتجسسي اخبارها وتعلمي
قالت رايت من الاعادي غرة   والشاة ممكنة لمن هو مرتمي
وكانما التفتت بجيد جداية   رشا من الغزلان حر ارثم

ولكن هذا لا يعني ان الاحساس بالعاطفة الصادقة لم يعرف طريقه الى قلوب شعراء الجاهلية ، ولكن المراد ان قيم العصر الذي عاشوا فيه ومثله كانت تحدد وعيهم وتؤثر في تصويرهم وتعبيرهم .

فاذا تجاوزنا الصور الحسية المسفة في شعرهم وجدنا ان امثل نظرة الى العاطفة عرفها ذلك الشعر تتمثل في اشعار يملؤها الاسى على ما فات ، حين يتذكر الشاعر لحظات السعادة التي مرت فيهتف باكيا كانما يأسى على نفسه ويندب حظها ! على نحو ما يقول عبيد بن الابرص :

تعفت رسوم من سليمى دكادكا   خلاء تعفيها الرياح سواهكا
تبدلن بعدي من سليمى واهلها   نعاقا ترعاها وادما ترائكا
وقفت بها ابكي بكاء حمامة   اراكية تدعو حماما اواركا
اذا ذكرت يوما من الدهر شجوها   على فرع ساق اذرت الدمع سافكا
سراة الضحى حتى اذا ما عمايتي   تجلت كسوت الرحل وجناء تامكا
كان قتودي فوق جاب مطرد   راى عانة تهوي فولى مواشكا

فهو يقف على الرسوم يبكي شجوه ويذرف الدمع حتى يشفي نفسه من الشجن وتفارقه غمامة الحزن . فيعدل الى ناقته السريعة المدربة على الاسفار يكسوها الرحل فتولي به مسرعة .. فليس في هذا الشعر عاطفة ثابتة . ولكن فيه اشجانا طارئة تثيرها الرسوم وتنشئها الذكريات .

وقد كان يدفع العربي الى ذلك الشعور انه ليس لحياته طابع الاستقرار ، فالديار تعمر ثم تقفر ، والاحباب يظعنون يخلفون له اللوعة والحسرة ، فكان بكاؤه في الحب بكاء على نفسه واسى على ذهاب انسه وفقد متعته .

فلم تكن المراة في نظر الشاعر الجاهلي غير وسيلة لاكتمال البهجة واحتياز المتاع : فهي تضاف الى لذة المطعم ووفرة المتاع ، على نحو ما يرسم لنا سلمى بن ابي ربيعة في ابياته :

ان شواء ونشوة   وخبب البازل الامون
يجشمها المرء في الهوى   مسافة الغائط البطين
والبيض يرفلن كالدمى   في الريط والمذهب المصون
والكثر والخفض آمنا   وشرع المزهر الحنون
من لذة العيش والفتى   للدهر والدهر ذو فنون (٥)

فهنا تتضح المقاييس الجاهلية لخفض العيش ودعة الحياة يتقدم فيها الشواء والخمر والظهر السريع ، ثم تاتي المراة في حليها وزينتها مع وفرة المال وانغام المزهر .

لا غرو ان كان الجاهلي يبكي على فقد المراة في اسى ، لكنه لا يستطيع التعبير عن العلاقة بينه وبينها في صورة مثالية ترتفع عن الحس وتتصل بالعاطفة في ثباتها ووفائها ، اذ لم يكن لديه من المشاعر والمثل النفسية ما يسمو به عن الحس ويلهمه الصور ويمده بالتجارب .

وعلى هذه النظرة تسير المعلقات السبع في البكاء على الاطلال واسترجاع الذكريات البهيجة مع الاحباب اياما انقضت او يسترجع ساعات من طيب العيش ولذته.

وعلى هذه النظرة تسير المعلقات السبع في البكاء على الاطلال واسترجاع الذكريات البهيجة مع الاحباب الظاعنين .

يقول الحارث بن حلزة اليشكري :

آذنتنا ببينها اسماء   رب ثاو يمل منه الثواء
بعد عهد لنا ببرقة شماء   فادنى ديارها الخلصاء
لا ارى من عهدت فيها فابكي   اليوم ولها وما يحير البكاء

ولكنه لا يلبث ان يتسلى عن ذلك بناقته السريعة التي تطوي به الآماد :

غير اني قد استعين على الهم اذا خف بالثوي النجاء

ويقول زهير بن ابي سلمى :

فلما عرفت الدار قلت لربعها   الا انعم صباحا ايها الربع واسلم
تبصر خليلي هل ترى من ظعائن   تحملن بالعلياء من فوق جرثم

وبعد ان يصف هؤلاء الظعائن يبين قصده من السؤال عنهن والاشتياق اليهن والبكاء عند آثارهن فيقول :

وفيهن ملهى للطيف ومنظر   انيق لعين الناظر المتوسم

وبذلك تتضح لنا دلالة الوقوف على الاطلال على

نوع العاطفة التي كانت تملأ قلب الشاعر الجاهلي وتدفعه الى البكاء .

فهل يمكن القول ـ مع ذلك ـ ان العشـق بمعناه الحق ـ من استيلاء العاطفة على القلب والوفاء لها والارتفاع عن اللهو والمجون في النظرة الى المرأة لم يعرف طريقه الى اهل الجاهلية ؟ اننا لا نملك اصدار الاحكام القاطعة في هذا المجال ، ولكننا نملك الملاحظة والاعتبار بالشواهد التي بلغتنا عن الجاهليين واشعارهم . وكـل ما يمكن الاطمئنان اليه في هذا الشأن ان البيئة العربية قبـل الاسلام بظروفها ومثلها واهدافها كانت ذات اثر قوي في توجيه العرب نحو النظرة النوعية للمرأة ، فلم لديهم مـن خفض العيش او من الفراغ مـن الهموم والشواغـل او الاطمئنان والاستقرار ما يوجههم الى علاقة تعدو مطالب الغريزة ، ولم يكن لديهم مـن الثقافة والمثـل الفكرية والنفسية ما ينشىء لديهم نظرة ذات قيم عالية ومشاعر سامية . فكانوا الى السذاجة والفطرة اقرب من التعقيد والتثقيف .

غير اننا لا نعدم في اخبار الجاهليين صورا نادرة لاستحواذ العاطفة على القلب وغلبتها على المشاعر حتـى تصل بصاحبها الى الموت .

فهذا عبد الله بن عجلان النهدي يصفه ابن قتيبـة بانه «من عشاق العرب المشهورين الذين ماتوا عشقا (٦) » ونضيف الى كلمة « المشهورين » القليلين ، فان المـوت في الحب لم يكن امرا حسنا في النظرة الجاهلية بل كان دليلا قويا على وهـن العقدة وضيق الـروية ، فبامكان العاشق الجاهلي ان يتسلى باخرى او بناقـة سريعة او كاس من الصهباء ! ويدلنا على شهرة ابن عجلان هـذا وغرابة المصير الذي انتهى اليه ما ذكره ابن قتيبة بعـد ذلك في قوله : وقد ذكره بعض الشعراء فقال :

ان مـت مـن الحـب فقد مـات ابـن عجـلان

واما خبر موته ، فهو على ما يذكر ابن قتيبة : انه بعد ان بلغه زواج هند التي كان يهواها مـن ابي سفيان بـن حرب فقال :

الا ان هندا اصبحت منك تخرما واصبحت من ادنى حموتها حمى
فاصبحت كالمقهور جفن سلاحه يقلب بالكفين قوسا واسهما

قال : ومد بها صوته ، ثم خر فمات .

والامر هنا ـ كما نرى ـ لا يخلص للعاطفـة ، ولا الشعر الذي ذكـره يفضي بالحسرة او ينضح باللوعـة ، ولكننا نتبين فيه عواطف اخرى غير الحب ، ويدل على ذلك تعقيب ابن قتيبة على هذا الخبر بقوله : « وهـذا الشعر يدل على ان هندا كانت تحته ، فطلقها ثم تبعتها نفسه (٧) » .

وهذا الخبر ينسب ايضا لمسافر بن ابي عمرو بـن ابي امية ، على ما رجحه صاحب الاغاني (٨) فيذكر انـه لما خرج الى النعمان بن المنذر يستعينه في مهر هند بنت عتبة بن ربيعة فقدم ابو سفيان بن حرب فسأله عن اخبار مكة ، وهل حدث بعده شيء ؟ فقال : لا ، الا اني تزوجت هندا بنت عتبة . فمات مسافر اسفا عليها . ويـدل على صحة ذلك قوله : « واصبحت من ادنى حموتها حمى » ، لانه ابن عم ابي سفيان بن حرب .

وايا ما كان الامر ، فان ذلك لا يعتبر عشقا ادى الى الموت بقدر ما يعتبر حسرة بالغة على فوات الحظ وكمدا على غلبة القرن وفوزه دونه بمن يهوى .

ومن هذا القبيل ايضا ما رواه صاحب الاغاني عن المرقش الاكبر من موته عشقا بعد ان زوجت ابنة عمـه التي كان يهواها من غيره ورحيله الى ديار زوجها ، وهي قصة يغلب عليها التصنع ويوضع فيها الشعر في غيـر موضعه ، ولا تبدو عليه اصالة الرواية وصدق الاحداث .

ونحن في هذه الملاحظة لموقف الشعر الجاهلي مـن عاطفة الحب لا نتحامل على الجاهليين ولا نجردهم مـن العاطفة والاحساس الكـريم ، ولكننا نـرعى الخصائص الفكرية واحكام البيئة والتاريخ ، ونسير وراء دلالـة الروايات وايحاء الاشعار .

ولذلك كان مـن احكام البيئة فيما بعد حين تغيـر المفهوم الثقافي والاجتماعي ما كان ، فكان لذلك اثره في خلق العاطفة الكريمة وفي الارتقاء بالوجدان العربي وامداده بصور رقيقـة نبيلة سمت بالخيال العربي الـى آفاق لا تسامى ، وكانت تعبيرا صادقا عن المثل الانسانية والقيم الخالدة التي خلقت المجتمع العربي بعد الاسلام .

القاهرة مصطفى عبد الواحد

---

(١) الشعر والشعراء لابن قتيبة ١ ـ ٥٢ . (٢) المصدر السابق (٣) من ابيات المعلقة . ومأسل : اسم ماء . (٤) الخبر في الشعر والشعراء ١ ـ ٧١ . (٥) الحماسة لابي تمام ٢ ـ ٧ ـ ٨ . (٦) الشعر والشعراء ٢ ـ ٦٩٥ . (٧) الشعر والشعراء ٢ ـ ٦٩٦ . (٨) الاغاني ٨ ـ ٤٦ ـ ٤٧ .

جذوة

لا تخمـد الجذوة ، يـا خافقـي
قـدم لهـا اشواقـك الباقيـه
لا تتـرك الايـام تمضي سـدى
مـا دام مسراهـا الـى الهاويـه
لا تخمـد الجذوة ، يـا خافقـي
طيب الاماني لـم تـزل .. باقيه !

حلب علي الناصر

مصر
المجلة
العدد رقم 33
1 سبتمبر 1959

فلسفة الصورة فى شعر البرناسيين

بقلم الدكتور محمد غنيمى هلال

خلفت المدرسةُ البرناسية فى الشعر المدرسةَ الرومانتيكية . وفى مقالنا السابق[1] شرحنا خصائص الصورة الرومانتيكية فى الشعر ، وعُنينا خاصة ببيان كيف كانت هذه الخصائص نتيجة لفلسفة العصر ، وبها نهض الشعر الغنائى ، واكتسب صفات خاصة فى صوره ، تركت أثرها العميق فى الشعر الغنائى العالمى بأكمله .

وكانت عناية البرناسيين بالصورة فى الشعر أكثر من عناية الرومانتيكيين ، على أنهم اتفقوا مع الرومانتيكيين فى أن الصورة الشعرية تقوم فى الشعر مقام الشخصيات فى المسرحية ، وهى وسيلة نقل الأحاسيس والمشاعر من منطقة التجريد إلى منطقة التجسيد ، كما شرحنا من قبل فى فلسفة الصورة عند الرومانتيكيين . فللمدرسة البرناسية جذورها العميقة فى الرومانتيكية ، حتى إن بعض النقّاد[2] رأوا فى البرناسية امتداداً للرومانتيكية وازدهاراً لها على وجه آخر . على أنا سنرى بين المدرستين فروقاً جوهرية فى الصورة الشعرية ، بها جارت البرناسية عصرها ، وكانت بدورها صدى لفلسفة العصر وأحواله الاجتماعية .

كانت أهم خصائص الصور الشعرية عند الرومانتيكيين أنها ذاتية ، يعبر الشاعر بها عن حالته هو ، فى شبه اعترافات يصور فيها مواطن ضعفه وبؤسه ، ومثار ضيقه وقلقه ، وتتراءى من خلالها صورة قاتمة للعصر وقيمه ، يقصد الرومانتيكى إلى الثورة عليها من وراء إقرار حقوقه الفردية ومثُله ، غير عابئ بالقيم السائدة الظالمة التى لا يؤمن بها . فكانت أهداف الرومانتيكيين الثورية واضحة جلية وراء صورهم الشعرية . فالصور الشعرية لديهم وسائل لغايات فردية فى منشئها ولكنها اجتماعية فى نتائجها . كما كانوا يثقون فى الإلهام ، وما تجود به القريحة لأول وهلة ، ولذا كانوا يكرهون الصنعة والتأنق فى لغة الشعر وصوره ، وقد حاولوا التقريب بين لغة الشعر وصوره واللغة العامة ، جنوحاً منهم إلى ديمقراطية اللغة ، وبغضاً للغة الكلاسيكية الأرستقراطية[1] .

وقد ثار البرناسيون على هذين المبدأين الرومانتيكيين فى الصورة الشعرية : مبدأ الذاتية ، ومبدأ الثقة فى الإلهام وإهمال الجهد والصنعة فى صور الشعر . فرأوا أن الصور الشعرية يجب أن تكون موضوعية ، تعبر عن مشاعر وحالات نفسية وأفكار عامة تختفى شخصية الشاعر وراءها ، ولا تظهر ظهوراً مباشراً ، كما رأوا أن هذه الصور غاية فى ذاتها ، ليست وراءها غاية

---

(١) انظر عدد «يوليه» السابق من المجلة .

(٢) من هؤلاء مثلا : Catulle Mendès فى كتابه : Légende du Parnasse

(١) راجع فى هاتين الخاصتين مقالنا الذى سبقت الإشارة إليه عدد المجلة السابق .

أخرى ، ولذا يجب أن يختفى الشاعر بها ، أكثر من احتفائه بإظهار مشاعره كما كانت الحال عند الرومانتيكيين . وقد كانت النزعة الموضوعية والقصد إلى الصور بوصفها غاية مقصودة لذاتها من نتائج البحوث العلمية والفلسفية للعصر . وقد أثرت هذه البحوث فى الأدب الأوروبى ونقده نوعين من التأثر : فاتجهت القصة والمسرحية نحو الواقعية ، كما نزع الشعر هذه النزعة البرناسية . وعلى الرغم من وجوه الشبه التى سنجلوها بين الواقعية والبرناسية . نتيجة لتأثرهما كليهما بالحركة العلمية والفلسفية للعصر ، جنحت البرناسية مع ذلك إلى نوع من المثالية أخذت جوهرها من فلسفة «كانْت» وفلسفة «هيجل»[1]. وكلا الفيلسوفين سابقٌ على المدرسة البرناسية ، وكان لهما الفضل فى إحكام الصلة بين الجمال والصورة العامة للعمل الفنى ، وفى التفريق بين الجمال الفنى والغاية الاجتماعية أو الخلقية .

فيرى «كانْت» (١٧٢٤ — ١٨٠٤) أن العمل الفنى ذو خصائص جوهرية بها تتوافر له صفة الجمال ، وأن جماله المحض لا يتمثل فى سوى شكله ، أى صورته العامة . ويتجلى هذا الجمال المحض فى الصور التى تختفى منها كل مضمون . كالنقوش والزخارف وأوراق الزينة ، وهى أشكال لا معنى لها فى نفسها ؛ كما يتجلى كذلك فى الموسيقا غير المصحوبة بغناء . وعند «كانْت» أن الحكم الجمالى يمتاز بخصائص تفرق ما بينه وبين الحكم العقلى والخلقى :

أولى هذه الخصائص تتعلق به من حيث صفته ومصدره ، فهو حكم صادر عن الذوق ، والذوق يصدره عن رضا لا تدفع إليه منفعة ؛ أى أن المتعة الفنية لا تهتم بقيمة موضوعها وتحقيقه . بخلاف اللذة الحسية التى تتطلب التملك ، وبخلاف الرضا الخلقى الذى يريد تحقيق موضوعه . فالرسام يعجب بفاكهة أو بصورتها ، ولكنه لا يشتهى أكلها أو بيعها بوصفه فناناً .

وثانى خصائص الحكم الجمالى عند «كانْت» يتعلق به من حيث الكم والعموم .. فالجميل هو الذى يروق كلَّ الناس ، دون حاجة إلى أفكار عامة مجردة . وذلك أنه لا سبيل لنا إلى معرفة شىء عام دون أفكار تجريدية بها نستطيع تقويمه والتدليل عليه ؛ إلا الجمال ، فإننا نستطيع أن ندركه وهو محسوس ، ونقوِّمه على هذه الحال تقويماً عاما مشتركاً بين الناس ، دون حاجة إلى أفكار مجردة ، وهذا الحكم يفترض اشتراك ذوى الأذواق فيه ، وقد يشذُّ فيهم من يخالف المجموع ، ولكنه شذوذ يؤكد القاعدة .

وثالث هذه الخصائص من حيث العلاقة ، أى علاقة الوسيلة بالغاية ، وهى أهم خاصة فى موضوعنا الذى نحن بصدده . فالجمال هو الصورة الغائية لموضوعه ، من حيث أنه مُدْرَك فى ذلك الموضوع ، دون تصوُّر لغاية أخرى من الغايات . فكل شىء له غاية تدرك أو يُظَن وجودها ؛ ولكنا أمام الجمال نحسُّ بمتعة تكفينا السؤال عن الغاية منه ؛ بحيث لو وجد عالم ليس فيه سوى الجمال ، كان غاية فى ذاته . وقد نظن أن هناك غاية من الغايات للجمال فى الطبيعة . ولكنا لا نستطيع تحديدها .

فمثلا إذا فكر عالم النبات أو التاجر أو الزارع فى وظيفة فاكهة فى إنتاجها النوعى أو فى قيمتها التجارية ، فإنه حينئذ لا يفكر فى قيمتها الجمالية . وعلى الفنان — لكى يتوافر له الذوق الجمالى — أن يعجب بالشىء الجميل ، دون أن يلقى بالاً لمثل هذه الغايات ، فلا يحتفظ فى نفسه إلا بالشعور غير المحدد بأن هناك غاية للجمال فى الطبيعة ، دون مضمون محسوس لتلك الغاية . وهذا هو ما يسميه «كانْت» : «الغائية بدون غاية» فى الشىء الجميل .

(١) انظر :
Lalo (Charles) : L'Art Loin de la Vie, p. 104 - 105

ورابع هذه الخصائص يتعلق بالحكم الجمالي من حيث الذاتية والموضوعية ؛ ذلك أن الحكم ، بعامـة ، له ثلاث حالات : إما أن يكون تَقْريراً لحقيقة عن طريق التجربة ، أو برهنة نظرية على قضية علمية يسلم بها ضرورة ، أو مجرد احتمال منطقي ؛ إلا الجمال ، فإن خاصته تقرير مايدرك ضرورة إدراكاً ذاتياً ابتداء ، ولكنه موضوعي من ناحية التصور ، بافتراض عموم الشعور به لدى ذوي الأذواق . فالجميل هو ما يعترف له بهذه الصفة ، لأنه مصدر شعور ذاتي بالرضا به ، دون حاجة إلى أفكار وأقيسة يتطلبها الحكم الموضوعي . فإذا حكمت بأن هذه الأقيسة جميلة ، فليس ذلك نتيجة قياس حتمي منطقي ، أو نتيجة تجربة كما هي الحال في الطبيعيات والرياضيات مثلا ؛ وإنما ذلك نتيجة لحكم ذاتي فردي ، وكأنه أمرٌ صادر عن وعينا الجمالي . فإذا حكمنا بما يخالفه ، كان في ذلك معصية للضمير الجمالي ، تشبه معصيتنا لضميرنا الخلقي ، فيما لو خالفنا واجباً خلقياً .

فالجميل موضوعه متعة لا غاية لها ، ولا علاقة لها بالمنفعة المحسوسة ، كما هو الشأن في الشيء اللذيذ ، ولا بالمصلحة الخلقية ، كما هو الشأن في الخير . وتلك المتعة أساس حكم ذاتي ابتداء ، ولكنه موضوعي عالمي نتيجة . وهذه المتعة لا تستجيب إلى حاجة من حاجاتنا المادية ، كما أن هذه العالمية في الحكم الجمالي لاتستند إلى قاعدة . وحكم الخيال المبني على الذوق يوازي حكم العقل في المدركات العقلية من ناحية الوصول إلى مدركات جمالية عامة تشبه المدركات المنطقية في عمومها ، ولكن بدون حاجة إلى أدلة وحجج . ولذا كان الحكم الجمالي عامًّا عالميًّا ، على الرغم من أنه غير موضوعي في منشئه لأن مصدره علاقة الأشياء بحواسنا ، وفي طبيعة حواسنا أساس لهذه العلاقات ، ولما يتسبب عنها من متعة . فالفن عند « كانْت » مسلاة حرّة ، يمارس فيها الخيال مهنته دون قيد ، في نشاط يشبه اللعب ؛ ودون غاية ، لأن غايته في نفسه[1] . وقد أراد « كانْت » أن يحرر الفن من القيود التي قد تفرض عليه من خارجه باسم المنفعة الاجتماعية أو الغاية الخلقية ، وذلك كي يتوافر للفن استقلاله الذي لا يزدهر إلا به ، ولا ازدهار للفن إلا بتوافر خصائصه الفنية الجمالية التي لا علاقة لها في ذاتها بجمال المضمون أو قبحه ، بل علاقتها مقصورة على جمال الصور الفنية التي يصوغها الشاعر شعراً ، كما يصوغها المثّال أو الرسام في التماثيل أو الأشكال المحكمة الصنع .

ويُعَدُّ الفيلسوف الألماني هيجل (١٧٧٠—١٨٣١) امتداداً لفلسفة « كانْت » من جهة العناية بالشكل الجمالي ومعادلته بالمضمون ، وهي الناحية التي تهمنا هنا . وعند « هيجل » أن فكرة الجمال مرَّت بثلاث مراحل تشرح أطوار الفن الثلاثة .

ففي المرحلة الأولى — وتتمثل في الفن الشرقي والفن المصري — كانت السيطرة للمادة على الفكرة ، أو للصورة على المضمون . ولذا كان الجمال يتمثل في الأشياء الكبيرة التي تبعث على الرهبة لضخامتها كالمعابد المصرية والقبور . ويسمي « هيجل » هذه المرحلة : « المرحلة الرمزية » .

والمرحلة الثانية يسميها « هيجل » : « المرحلة الكلاسيكية » وتتمثل في الفن اليوناني ، وفيها يتعادل المضمون والشكل ، وتصادف الفكرة حينئذ أتم تعبير عنها . وهي مرحلة الكمال الفني التي لن يصل إليها الفن في المستقبل ، فيما يرى « هيجل » .

والمرحلة الثالثة هي مرحلة سيطرة المسيحية ،

---

(١) تلك فكرة عامة عن كتاب « كانت » المسمى : Critique de Jugement وقد كان ذا أثر خطير في النقد الأدبي وفلسفة الجمال بعامة ، انظر كذلك :

Lalo (Charles) : Notions d'Esthétique, p. 56 - 58

وكذا :

E. Bréhier : Hist. de la Philosophie, II, p. 558 - 564

ويسميها « هيجل » : « المرحلة الرومانتيكية » . وفيها تغلبت الفكرة على الصورة ، واختل التعادل بين المضمون والشكل فضعفت الخصائص الجمالية . وإذا كانت هندسة البناء تمثل المرحلة الأولى ، وفن النحت يمثّل الثانية ، فإن فنون العصر الحديث فكرية ذهنية ، من موسيقا وشعر ، وهى تمثل مطالب الإنسان الحديث الذهنية ، ومواطن ضيقه . وفى هذا ضعف الشكل ليخلى مكاناً للمضمون الدينى أو الفلسفى ، فضعف الفن ، ولن يعود للفن شكله الكامل الذى كان له فى عصر الإغريق ، فيما يرى « هيجل » . وفى هذا عنى « هيجل » بفلسفة الشكل أوالصورة الكلية للعمل الفنى ، واعتد طغيان المضمون عليه مدعاة ضعف جمالى ، كما كان أول من أقام الدعاية لكمال الفن الإغريقى على أساس فلسفى .

وقد تأثر البرناسيون بفلسفة « كانْت » و« هيجل » فى الدعوة إلى استقلال الشعر عن كل غاية اجتماعية أو خلقية ، وفى العناية بالصور الشعرية ، وأنها تبلغ أعلى درجات جمالها بقدر اقترابها من فنون النحت والتصوير التى بلغ فيها الفن غاية كمال فيما رأى «هيجل» . ثم فى النزعة الهيلينية التى سادت فترةطويلة عند الشعراء البرناسيين ، إذ كانوا يرون فى شعر الإغريق العصر الذهبى الذى لن يصل إليه الشعر أبداً .

وظهرت الدعوة إلى استقلال الفن عن كل غاية فى آراء« تيوفيل جوتييه » (١٨١١–١٨٧٢) وهو من أكبر طلائع البرناسيين ، فى دعوته إلى الفن للفن ، وهى التى حرص عليها البرناسيون فى شعرهم على حسب ما سنشرح من تأويلهم إياها .

يقول جوتييه ، فى صحيفة معاصرة له عنوانها : « الفنان » — وفى قوله هذا يتجلى تأثير « كانْت » — :



تيوفيل جوتييه

« نحن نعتقد فى استقلال الفن . فالفن لدينا ليس وسيلة ، ولكنه الغاية ؛ وكل فنان يهدف إلى ما سوى الجمال فليس بفنان فيما نرى ؛ ولم نستطع قط فهم التفرقة بين الفكرة والشكل ... فكل شكل جميل هو فكرة جميلة » . ويقول كذلك فى مقدمة مجموعة أشعاره الأولى التى ظهرت عام ١٨٣٢ ، يتحدى فيها الغائيين بقوله : « يسألون : أية غاية يخدم هذا الكتاب ؟ إن غايته أن يكون جميلا » . وفى مقدمة قصته : « الفتاة دى موپان » يقول : « لا وجود لشىء جميل حقا إلا إذا كان لا فائدة له ؛ وكل ما هو نافع قبيح »[1] . وأثَرُ ذلك فنيًّا يتمثـــل فى البحث عن الصور الشعرية ، وبذل الجهد فى كمال صياغتها الفنية ، بقصد جلائها لعيون القارئ كاملة دون غاية أخرى فليست المناظر الطبيعية تعلة لتأملات فلسفية ، أو بث آراء مذهبية ، أو إطاراً لخواطر ومشاعر ذاتية ، كما كانت الحال عند الرمانتيكيين ، ولكنها مناظر طبيعية مجلوّة فى صور كاملة فنية وكفى : « على الشاعر أن يرى الأشياء الإنسانية كما لو كان يراها إله من آلهة اليونان فى أعلى جبل « أوليمب » ؛ وأن يفكر فيهـــا من خلال نظراته الغامضـــة دون أية مصلحـــة له ، وأن يكسبوها صورتهـــا الحيوية

(١) انظر :
Théophile Gautier : Mademoiselle de Maupin,

العليا ، مع تجرده هو عنها تجرداً تاماً » . وفى هذا القول تمثلت المعالم الأولى لصور الشعر البرناسى ، وواضحٌ تأثُّرها بالنزعة الفلسفية فى استقلال الفن .

ويقول « لوكنت دى ليل » رئيس المدرسة البرناسية[١] ، مؤكداً استقلال الشعر عن الغايات النفعية جميعاً ، ومبيناً أن غايته هى خلق الجمال :

« عالم الجمال – وهو مجال الفن الوحيد – غاية فى ذاته ، لا نهائى ؛ ولا يمكن أن تكون له صلة بأى إدراك آخر دونه ، مهما يكن . وليس الجمال خادماً للحق ، لأن الجمال يحتوى على الحقيقة الإلهية والإنسانية ، فهو القمة المشتركة التى تلتقى عندها طرق الفكر ، وما عداه يدور فى دوامة وهمية من المظاهر . والشاعر الذى يخلق الأفكار ، أى الأشكال المرئية وغير المرئية ، فى صور حية أو مدركة ؛ عليه أن يحقق الجمال على قدر ما تتيحه له قواه ورؤاه النفسية ، فى تراكيب فنية الصنع ، تنم عن عمق خبرة ، محكمة النسج ، منوعة الألوان موسيقية الأصوات ، تمتاح من موارد شتى من عاطفة وتفكير وعلم وأصالة ؛ إذ أن كل عمل فكرى لا تتوافر فيه هذه الشروط الضرورية لخلق جمال حتى لا يمكن أن يكون عملا فنيا » . والشعر الذى يهدف إلى خلق الجمال لن يتاح تذوقه إلا لصفوة من الناس :

« والفن الذى تتجلى صورته المتألقة القوية الكاملة فى الشعر ليس سوى نوع من الترف العقلى لا يرتفع إلى مكانة تذوقه إلا القليل النادر من ذوى الفكرة » . ولذا كان على الشعر – فيما يرى لوكنت دى ليل – ألا يهتم أبداً بمطالب الحياة المادية المعاصرة ، إذ « القطيعة كاملة بينه وبين الدهماء » . وطالما ردد « لوكنت دى ليل » دعوته إلى الرجوع إلى شعر اليونان ، عصر الشعر الذهبى ، الذى لم يتيسر بعده للشعر أن يبلغ مدى ما وصل إليه فى ذلك العصر . وهو فى دعوته تلك متأثر بمعاصريه من أصحاب النزعة الهلينية التى مهد لها فى فلسفته « هيجل » كما أشرنا قبل .

وعلى الرغم من أن الدعوة إلى استقلال الشعر عن الغايات النفعية ، وإلى أن غايته هى خلق الجمال فى ذاته ، كانت مبدأ عاماً للبرناسيين صاروا به على رأس دعاة الفن للفن فى الشعر ، فإن هذا المبدأ العام ترك آثاره البعيدة المدى فى اختيار موضوعات الشعر ، وطريقة سياق الصور فيها . وقد كانوا فى هذه الدعوة متأثرين بالفلسفة النظرية المثالية . .وقد تأثروا فى الشطر الآخر من دعوتهم بالفلسفة الوضعية والتجريبية التى سايرت النهضة العلمية لعصرهم .

ذلك أن نقاد الأدب لعهدهم أرادوا أن يوفقوا بين مطالب العلم ومطالب الفن ، وأن يجمعوا إلى عنايتهم بالحقيقة عنايتهم بالخصائص الجمالية . وحوالى منتصف القرن التاسع كانت قد عظمت ثقة الكتاب والنقاد فى العلم ، وأنه سيحلُّ كل مشاكل الإنسان . وقد دعت الفلسفة الوضعية التى أسسها «أوجست كومت»(١٧٩٨–١٨٥٧) والفلسفة التجريبية على يد« چون ستيوارت ميل »(١٨٠٦ –١٨٧٣) إلى خروج الإنسان من حدود ذاته طلباً للمعرفة الصحيحة ، وأن العلم هو الذى يقود إلى هذه المعرفة لا القلب ، كما كان يرى الرومانتيكيون .

وموجز قضايا الفلسفة الوضعية والتجريبية التى يهمنا هنا هى : أن المعرفة المثمرة هى معرفة الحقائق وحدها ؛ وأن العلوم التجريبية هى التى تمدُّنا بالمعارف



أوجست كمت

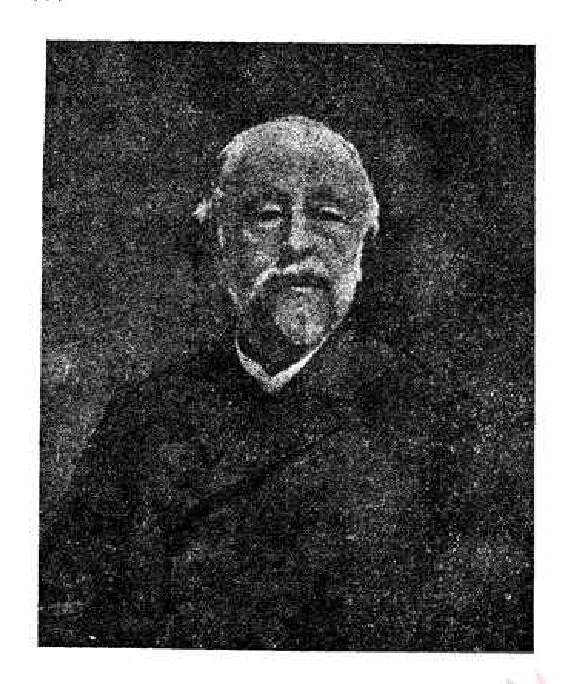
(١) انظر :
Leconte de Lisle : Les Poètes contemporains (1864), Avant-Propos

اليقينية ؛ وأن الفكر الإنسانى لا يستطيع أن يعتصم من الخطأ – فى الفلسفة وفى العلم – إلا بعكوفه الدائب على التجربة ، وبتخليه عن جميع أفكاره الذاتيـــة السابقة ، وأن الأشياء فى ذاتها لا يمكن إدراكها ، لأن الفكر الإنسانى لا يستطيع أن يدرك سوى العلاقات بين الأشياء ثم القوانين التى تخضع لها هذه العلاقات[1].

وعلى إثر ذلك سادت عقلية التقنين بين نقاد الأدب والفن ، كما سادت بين العلماء وفلاسفة العصر . وكان أعظم ناقد يمثل هذا الاتجاه هو « تين » (١٨٢٨ – ١٨٩٣) ، وقد تأثر به الواقعيون كما تأثر به البرناسيون ، لأنه فى نقده يمثل الفلسفة الوضعية والتجريبية معاً[2] وهو يقيم نقده فى الأدب والفن على ملاحظة الحقائق الخارجية ويجتهد فى استخلاص القوانين منها . وقد حاول أن يرجع كل الأفكار إلى أحاسيس تتحول إلى نتاج ذهنى عن طريق عملية التجريد ، وقرر أن الحالات النفسية تابعة فى نشأتها ونموها للحالات العضوية ، وأن الأفراد فيها خاضعون لنوع من الجبرية لا يتخلف ؛ شأنهم فى ذلك شأن الشعوب التى ينتمون إليها ، وأراد أن يشرح الإنتاج الأدبى فى مختلف الشعوب عن طريق هذه الجبرية . ففى مقدمة كتابه : « تاريخ الأدب الإنجليزى » رأى أن الإنسان نتاج البيئة التى عاش فيها ، والجنس البشرى الذى انحدر منه ، والميراث الثقافى الذى أخذه عن قومه ، وأن عبقرية الكتاب والشعراء والفنانين جملة لا تفسير لها بغير هذه العوامل الثلاثة . وقد حاول تطبيق قاعدته تلك على كتاب الإنجليز وشعرائهم فى كتابه السابق ، كما حاول تطبيقها على بعض الشعراء الفرنسيين والكتاب اللاتينيين .

(١) انظر : E. Bréhier, op. cit., II, chap. XV : وكذا Lalande : Vocabulaire Technique et Critique de la Philosophie, Article : Positivisme.

(٢) انظر : Marcel Braunschwig : La Littérature Contemporaine Etudiée dans les Textes, p. 2-4, 176.



« تين »

وواضح أن آراء « تين » هذه ليست صحيحة على إطلاقها وأنها إذا شرحت بعض جوانب الإنتاج الأدبى ، فإنها لا تشرحه جميعاً ؛ ثم إنها تشرح العمل الفنى بعوامل خارجة فى الواقع عنه ؛ ولكنها كانت تمثل الاتجاه العام للفلسفة الوضعية السائدة فى العصر . وقد أثرت من هذه الناحية على البرناسيين فى بغضهم للذاتية ، وخروجهم من حدود أنفسهم طلباً للوصول إلى الحقائق. هذا إلى أن « تين » كان يرى أن الفن مستقل عن كل غاية خلقية أو نفعية . وأن الفن يشارك العلم فى هذه الخاصة .

يقول فى رسالة له إلى معاصره المؤرخ « فرانسوا جيزو » F. Guizot « لكل شىء وضعه الخاص به . هذه هى قضيتى الكبرى . ففى الحياة العملية للخلق سلطانه المطلق ... ولكنى إذا كنت أراه كذلك ، وإذا كنت أحبه فى ميدانه ، فإنى أنفيه من الميادين الأخرى . فالفن والعلم مستقلان ، ويجب ألا يكون للخلق أى سلطان عليهما » (١) .

وها نحن أولاء نرى صدى هذه الآراء فى نقد رئيس .

(١) المرجع السابق ص ١٧٧ – ١٨٠ – وكذا : Charles Lalo : L'Art Loin de la Vie, p. 100.

المدرسة البرناسية : « لوكنت دى ليل » ، فهو يقول متأثراً بروح العصر العلمية فى النقد ، فى الخطاب الذى ألقاه فى حفل استقباله فى الأكاديمية الفرنسية عام ١٨٨٧

« إذا كانت الطبيعة تخضع لقوانين لا تتخلف لا تزال تتحكم فيها ، فإن للفكر الإنسانى كذلك قوانينه التى تنظمه وتوجهه . وتاريخ الشعر يتجاوب مع تاريخ العهود الاجتماعية والأحداث السياسية والأفكار الدينية . وفى الشعر شرح لجوهرها الحى ، وحياتها العليا ، فهو حقا التاريخ المقدس للفكر الإنسانى » . وطبعاً لا يقصد بذلك إلى الدعوة لانغماس الشاعر فى أحداث عصره ، إذ أنه من دعاة الفن للفن كما أسلفنا ، وإنما يقصد إلى شرح أسباب ضعف الشعر الغنائى أو ازدهاره شرحاً علمياً على حسب قوانين علمية لا تتخلف ؛ تشبه القوانين الطبيعية ، وهو يمثل فى ذلك روح عصره . ويقول كذلك داعياً إلى وجوب إفادة الشعر من بحوث العلم المعاصر فى موضوعاته التاريخية والإنسانية :

« إن الفن والعلم اللذين طالما فرقت بينهما جهود الفكر المتباعدة ، يجب الآن أن يأتلفا ائتلافاً تاماً أو يتوحد كلاهما بالآخر . فقد كان أحدهما (الشعر فى عهده الأول) بمثابة الوحى الفطرى للمثال الإنسانى الذى تضمنته الطبيعة الخارجية ، وكان الآخر (العلم) هو الدراسة العقلية والتعبير المشرق عنها . ولكن الفن فقد هذه التلقائية الحدسية التى كانت له فى عهده الفطرى أو ، بالأحرى : قد استنفدها ؛ وعلى العلم أن يرشده إلى المنسى من تقاليده هذه ، حتى يبعثها حية فى الصور الخاصة به » .

ثم يفصل بعض التفصيل ما يعنيه من ضرورة إفادة الشعر مما استجد من علوم إنسانية فى القرن التاسع عشر ، فيقول : « والآن يتوجه العلم والفن نحو أصولها المشتركة . وعما قريب ستتم هذه الحركة . فالأفكار والحقائق ، والحياة الخاصة والحياة الخارجية ، وكل ما هو جوهرى فى أصل الأجناس الإنسانية القديمة وعقائدها وأفكارها وأعمالها أصبح يسترعى عناية الناس جميعاً » (١) .

ولتأثر الطبيعية والواقعية والبرناسية بالنهضة العلمية والفلسفة الوضعية ، كانت وجوه القرابة الكثيرة بينهما . وقد ظهرت هذه المذاهب فى عصر واحد : فقد بدأت تظهر الواقعية والطبيعية فى النثر فى نحو منتصف القرن التاسع عشر وتبعتهما البرناسية فى الشعر ؛ ثم كانت وجوه الشبه الفنية بين هذه المذاهب الثلاثة . ففيها جميعاً نفس الدعوة إلى الموضوعية التامة فى الأدب ، ونفس الطريقة فى الملاحظة الدقيقة لصور الأشياء الخارجة عن نطاق الذات ، ونفس الفلسفة التشاؤمية من الحياة[1] ؛ والثقة الكبيرة فى العلم ، أنه سيحل جميع مشاكل الإنسان . هذا ؛ على ما بينهما من فروق جوهرية تتعلق بطبيعة العمل الفنى فى كل منها . فالواقعية والطبيعية كانت مقصورة على القصة والمسرحية ، ومن طبيعة موضوعاتهما الانغماس فى التجارب الاجتماعية المعاصرة ، مما جعل الكتّاب الطبيعيين والواقعيين أشبه بالعلماء الاجتماعيين فى تتبع الظواهر الاجتماعية المعاصرة ودراستها عن قرب ، ثم صياغتها بعد ذلك على حسب القواعد الفنية للقصة والمسرحية ، وهى قواعد ينفرد بها مجال الفن عن الحقائق العلمية والنظريات التجريدية ؛ على حين اختصت الدعوة البرناسية بالشعر الغنائى ، فكان الشاعر مطلق الجناحين فى ميدانه الفنى الواسع ، يحلق بصوره الشعرية فى أجواء العصور السحيقة والبلاد النائية ، كما يصور — ما شاء له خياله — مناظر الطبيعة من حوله ، فى صور لا تفرض عليه الانغماس فى التجارب الاجتماعية الإنسانية المعاصرة ، كما هو شأن القصة والمسرحية . ولهذا كانت دعوة الفن للفن أظهر وأوضح لدى شعراء المدرسة البرناسية فى ميدان الشعر الغنائى .

ومن الأسس النظرية والفلسفية السابقة استمدت الصور الشعرية خصائصها الفنية لدى شعراء المدرسة البرناسية ونقادها . وقد وافقوا الرومانتيكيين فى بعض هذه الخصائص ، ولكنهم حددوها تحديداً انفردوا به ، ثم خالفوا الرومانتيكيين فى كثير منها ، نتيجة لنظراتهم

(١) انظر : Leconte de Lisle : Préface des Poèmes Antiques (1852)

(١) انظر : M. Braunschvig, op. cit. p. 4

الجمالية التى أخـذوها عن عصرهم وفلسفته التى أشرنا إليها .

فقد وافقوا الرومانتيكيين فى أن الشعر الغنائى يعتمد أول ما يعتمد على الصُّور . ويرى البرناسيون أن خاصة الشعر الغنائى الجوهرية هى « الإيحاء » ، ويقصدون به قدرة الشاعر على إثارة الصور التى تعبر عن حالات خاصة للنفس أو للفكر بمحض الوسائل اللغوية المرتبطة بهذه الحالات أو بهذه الصور ، لا بالإثارات الذاتية والاعترافات المباشرة [١] . وكأنهم يشرحون ماسبق أن عبر عنه «فكتور هوجو» فى قطعة شعر خالدة من ديوانه : « تأملات» حين قال :

« ألا لتعلموا أن الكلمة كائن حى » . ولكن البرناسيين يذهبون فى الاهتمام بالصور إلى أبعد مدى . فلا قيمة للفكرة إلا فى صورتها الفنية الكاملة . يقول « تيودور دى بانفيل » ، وهو من طلائع البرناسيين وكبار دعاتهم :

« الصورة التى تتمثل لعقلك هى دائماً صورة فكرة من الأفكار ؛ ولكن المرء الذى يفكر بكلمات تجريدية لا يصل أبداً إلى ترجمة فكرته فى صورة ؛ إنه على أكثر تقدير يصل إلى تقييد فكرته فى تعبير عام مبتذل » (٢) .

فلا قيمة عندهم للفكرة فى ذاتها ، ولكن لصورتها . وهم يعتمدون فى إثارة الصور على الصفات المعبرة ، وإحكام الأسلوب ، ورسم الألوان المختلفة لما يصورون ، أى على اللغة وإحكام صياغتها : ولكن فى القالب الشعرى القديم . فلم يقصدوا إلى تجديد فى الأوزان رغبة فى الإيحاء كما سيفعل الرمزيون بعد ، ولم يهملوا فى اتباع قواعد العروض أو اللغة تعللا بالضرورات الشعرية ، كما كان يفعل الرومانتيكيون أحياناً جرياً وراء الإلهام ، وما تجود به القريحة لأول وهلة .

(١) انظر :
Francis Vincent : Les Parnassiens, L'Esthétique de l'Ecole... p. 42.

(٢) انظر :
Ch. Lalo : L'Art Loin de la Vie, p. 105.

وقد عقد « تيودور دى بانفيل » فى كتابه : « رسالة صغيرة فى الشعر الفرنسى » [١] فصلا خاصاً عنوانه « الرخص فى الشعر » ، أو الضرورات التى تباح لغوياً للشاعر ، ولكنه لم يكتب تحت هذا العنوان إلا هذه الجملة « لا وجود لهذه الرخص » . وقد دعوا إلى ضرورة المحافظة على القافية فى شكلها التقليدى ، مع الإفادة منها قدر المستطاع فى الإيحاء والتصوير

ويعبر « تيودور دى بانفيل » ، فى كتابه السابق الذكر ، عن أهمية القافية لدى البرناسيين ، فيرى أنها هى التى تكسب الشعر صفته الفنية الخاصة به ، وهى التى تثير الأصوات المعبرة ، وتبعث الانفعالات وتثبتها ، وتعرض أمام عيوننا المناظر الرائعة ، وهى التى ترسم المنظر الخارجى للصورة ، أروع وأثبت من المظهر الفنى لتمثال الرخام ، شأن الشاعر فى ذلك شأن الرسام :

« فكما أن الرسام بلمسة محكمة من لمسات ريشته يثير فى ذهن الناظر فكرة أوراق شجرة الزان أو شجرة السنديان ، على أنك تستطيع أن تقترب من لوحته وتفحصها عن قرب ، لترى أنه لم يقدم لك فى الحقيقة مظهر الأوراق ، ولا بنيتها ؛ وإنما ارتسمت فى ذهننا هذه الصورة لأن الفنان أرادها ؛ كذلك الشاعر . فالكلمة التى يوقعها موقعها من القافية ، وهى آخر كلمة فى البيت ، يجب أن تجلو أمام عيوننا كل ما أراد الشاعر ، كما يفعل الساحر اللطيف الحيلة » .

ونتيجة لتمسكهم بالصورة والشكل ، وعنايتهم بإحكام الشعر وحسن نسجه ، دعوا إلى ضرورة الوحدة العضوية فى القصيدة ، أى انسجام أجزاء الصور الجزئية بحيث تتابع منطقياً ، وتتآزر على رسم الصورة العامة كما رأى الرومانتيكيون : على نحو ما بينا فى مقالنا فى العدد السابق من هذه المجلة . وهذه الوحدة ستكون مجال تصرف كبير لدى شعراء الرمزية فيما بعد [٢] .

على أنهم إذا كانوا قد وافقوا الرومانتيكيين فى أهمية الصور فى الشعر الغنائى ، وفى ضرورة الوحدة العضوية على نحو ما سبق ؛ فقد افترقوا عنهم افتراقاً جوهرياً

(١) Petit Traité de Versification Française (1872)
وهى فن الشعر عند البرناسيين .

(٢) انظر : F. Vincent, op. cit., p. 45



جوزيه ماريا دى هيرديا

فى دعوتهم إلى موضوعية الصور ، فى مقابل الصور الذاتية لدى الرومانتيكيين . وهم يبغضون كل البغض أن يرى الشاعر الأشياء أو مناظر الطبيعة من خلال ذاته ، أو أن يصور لنا ذات نفسه فى اعترافاته وأحداثه الخاصة ، أو يجأر بالشكوى فى أشعار باكية ، ويرون فى كل ذلك مثار ضيق وضعف على الشعر أن يتبرأ منهما . وعلى الشاعر أن يختفى ما استطاع وراء الصور والمشاعر التى يعرضها ، وذلك بالتحرز من هذا « الأنا » البغيض الذى كان محور الأحاسيس والموضوعات الرومانتيكية : وبتعميم المشاعر والصور فى جانبها الإنسانى العام . يقول « جوزيه ماريا دى هيرديا » José-Maria de Heredia — من كبار شعراء البرناسية — فى حفلة استقباله فى الأكاديمية الفرنسية : « هذه الاعترافات الذاتية العامة تثير فينا حياء عميقاً ، كاذبة كانت أم صادقة .... فالشاعر يكتسب صفته الإنسانية الشاملة الحق بقدر ما يتجرد من ذاته » .

وميزة الشعر البرناسى — فيما يرى « لوكنت دى ليل » — هى فى قدرة الشاعر على تعميم مشاعره الخاصة ، بالتعبير عنها فى صور موضوعية ، على أن يلتزم الشاعر الحيدة التامة حيالها ، شأنه شأن العالم فى معمله حيال تجاربه الطبيعية . وقد تعكس هذه الصور آراءه أو مشاعره ، ولكن عن طريق غير مباشر ، بتقديمها فى موضوعات إنسانية أو مناظر طبيعية قد تشف من بعيد عن مثله المنشودة ، ولكن الشاعر لا يقصد سوى تقديمها كما هى . وللقارىء أن يستنتج منها ما يشاء .

ونتيجة لذلك كانت الصور فى الشعر البرناسى وصفية ، ، يسجلها الشاعر أمام المنظر الطبيعى ، أو تجاه الموضوع الذى يعالجه ، بوصفه شاهداً على ما يرى ، وكأن شعره مرآة تتراءى فيها الأشياء كما هى ، أو كأنه متفرج يصف لك فى أمانة دقائق ما عرض له . فالصور فيه مقصودة لذاتها ، والوصف لذات الوصف ، لا يتخذه البرناسى الخالص دعامة لآراء فلسفية يستنتجها ، أو لمذهب فكرى يشرحه ، ولا يجعل منها رموزاً توحى بحالات نفسية خاصة . فإذا وصف البرناسى منظراً طبيعياً — وكثيراً ما كانوا يصفون — عرضه عليك فى دقائقه كما هو ، وحرص كل الحرص على ألا يخلطه بمشاعره ؛ وإذا بعث شخصية تاريخية فى موقف عظيم الدلالة — وكثيراً ما ولعوا بذلك — فلن يتخذها رمزاً لموقف حاضر ، ولكنه يبعثها فى أخص ما امتازت به تاريخياً ، كما كانت ، ويترك لك استنتاج ما تدل عليه إنسانياً واجتماعياً . وإليك مثلا من شعرهم الوصفى ما يقوله تيوفيل جوتييه[1] من قصيدة له عنوانها : « أعمى » :

« أعمى فى جانب من الطريق ؛ كئيب المظهر كبومة فى النهار ؛ على زمارته يوقع فى لحن حزين ، يتحسس ثقوبها ويخطئها . يردد أغنية قديمة دارجة ، يلحن فيها ولا يبالى ؛ يقوده كلبه فى المدينة ، شبح ذو عين نائمة فى النهار . تمر به الأيام لا تضىء ؛ وعبوساً يصغى إلى العالم المظلم والحياة الخفية تهدر هدير السيل خلف حائط ! يعلم الله أية أوهام سوداء تحتل دماغه الكثيف ، وأية عبارات غامضة تسطرها الفكرة فى هذا التجويف !...ولكن عسى فى ساعات الاحتضار ، حين يطفىء الموت الشعلة ، تصبح النفس المعتادة الظلمات قادرة أن ترى جليا فى القبر ! » .

---

(١) فى مجموعة أشعاره التى عنوانها : Emaux et Camées

وفى هذا الوصف يلجأ البرناسيون إلى الصور المجسمة (البلاستيكية) ، لأنها هى التى تعكس مظاهر الأشياء ، ولذلك طالما قارنوا الشعر بالنحت ، وقربوا ما بين الشاعر والمثال . وكانت صلة الشعر بالنحت أقوى عندهم من صلة الشعر بالرسم أو بغيره من الفنون التشكيلية . وكانوا أول من طبقوا فى شعرهم مقارنة أرسطو القديمة بين الشعر والفنون التشكيلية التصويرية . ولكنهم لم يهتموا بالإفادة من القوى الإيحائية لموسيقا الشعر ، ولم يقرنوا بينه وبين الموسيقا ، كما سيفعل الرمزيون .

وقد يغترب البرناسيون بخيالهم خلال الأقطار النائية أو العصور السحيقة ليسوقوا صوراً شعرية طريفة . وكذلك كان يفعل الرومانتيكيون هرباً من واقعهم . ولكن البرناسيين كانوا يغتربون بخيالهم اغتراباً علمياً . فهم يتبحرون فى دراسة التاريخ ، ويحيطون بما وصل إليه العلم فى دراسة الأجناس البشرية ودياناتها وأساطيرها وحضاراتها ، قبل أن يبعثوا مواقفها وصورها التاريخية فى شعرهم . وكانوا يفعلون مثل ذلك فى تصوير مناظر الطبيعة والأحياء فى البلاد النائية . ويوردون فى كل ذلك ما يدل على تعمقهم وتبحرهم وسعة اطلاعهم ، فلا يقفون عند الصور السطحية ، والمشابهات العامة . ولذا جاءت صورهم ذات صبغة علمية فى كثير من أشعارهم ، بحيث يستعصى فهمها على من ليس له علم بالمدنيات والعصور التى يصورونها . وهم فى ذلك لا يبالون بالدهماء ، ولا بالعامة والجمهور ، لأنهم لا يتوجهون إلا إلى الصفوة من معاصريهم أو من الأجيال اللاحقة . وهذا فى الواقع هو ما يقصدونه من وراء دعوتهم إلى الفن للفن .

وقد كان كثير منهم فى بادئ أمرهم يتبعون المذهب الرومانتيكى ، أو يشايعون دعاة التقدم الاجتماعى ، وكانوا لذلك يحرصون — أول عهدهم بالشعر — على المشاركة بأشعارهم فى طريق التقدم الانسانى ، على نحو ما فعل الرومانتيكيون . ولكنهم سرعان ما ضاقوا بالجماهير ذرعاً . فترفعوا عنهم فى فنهم . ورأوا أنهم ليسوا أهلا للتوجه إليهم فى شعرهم . ولهذا أبغضوا عصورهم على نحو ما يعبر عنه « لوكنت دى ليل » :

« وإنما أبغض عصرى نتيجة للنفور الطبيعى الذى نعانيه من كل ما يهددنا فى فننا بالموت ؛ ولكنه — ويا للأسى — بغض لا ضرر فيه على أحد ، لأنه لا يحزن سواى » .

ومن أجل ذلك نعوا على الرومانتيكين دفاعهم فى الأدب والشعر عن حقوق الدهماء ، كما نعوا على بعض معاصريهم تسخيرهم الشعر لوصف الغـــايات المادية والاختراعات الحديثة التى تمخض عنها عصر البخار[1] . فليس لقضية الفن للفن معنى — فى دعوة البرناسيين ومن سواهم — سوى البعد عن الغايات النفعية المباشرة ، كما يعبر عن ذلك « لوكنت دى ليل » فى الموضع نفسه :

« قلما أتأثر بهذه الأناشيد والأشعار التى يوحى بها البخار والتلغراف الكهربى . وكل هذه العبارات والصور التعليمية التى لا صلة لها بالفن ، وهى بالأحرى تدلنى على أن الشعراء أصبحوا أكثر فأكثر أقل جدوى للمجتمعات الحديثة ..... وها قد اقتربت اللحظة التى يجب أن يكفوا فيها عن هذا الإنتاج خشية أن يترددوا فى الموت الفكرى » .

والبرناسيون — بعد ذلك — يؤمنون بأن للفن والشعر خاصة رسالة إنسانية فى هداية الصفوة إلى المثل الإنسانية العليا ، وفى السمو بالنفس عن طريق المتعة الفنية . وقد وضح ذلك مما سبق أن سقنا من أقوال لهم توحد ما بين الفكرة والصورة ، إذ ليست الصور التى يسوقونها جوفاء لا معنى لها . ويتجلى ذلك أيضاً فى عبـــارة « لوكنت دى ليل » السابقة ، إذ ينعى فيها على من ينغمسون فى الغايات النفعية المباشرة أنهم يصيرون بذلك أضعف فناً وأقل جدوى . ويقول كذلك فى الرد على من يظنون أنه لا فائدة تقدمية من وراء دعوته إلى إحياء المثل الإنسانية فى بعث الصور التاريخية لعهود الإنسانية السعيدة : « ليطمئن القوم ، فدراسة الماضى لا صلة

---

(١) انظر فى ذلك :

Leconte de Lisle: Poèmes et Poésies (1855), préface

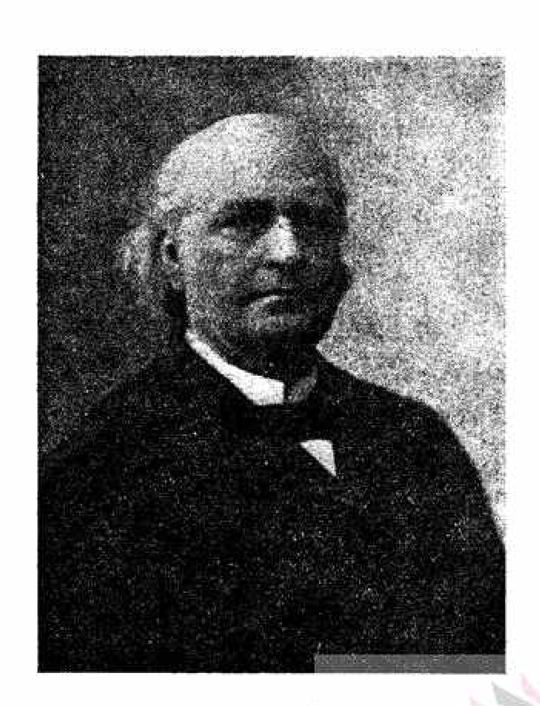
لها بالسلبية ولا بالتجريد ؛ وليست المعرفة رجوعاً إلى الوراء؛ وإضفاء الحياة المثالية على ما لم تعد له بعد حياة واقعية ليس معناه الرضا بالموت أو بعث صور مجدبة لا ثمرة لها » (١). وإذن ليس فى « الفن للفن » قطع لكل صلة بين الفن والحياة ، كما قد سبق ذلك إلى فهم كثير من الناس .

وبقى لنا هنا أن نورد مثالا آخر لصور الشعر البرناسى . وتيسيراً للموازنة بينها وبين الصور الرومانتيكية اخترنا موضوعاً طرقه شاعر رومانتيكى هو « لامارتين » كما عالجه على طريقته شاعر برناسى هو « لوكنت دى ليل » ، ألا وهو موضوع « البحيرة » . وقد ترجمت « بحيرة » لامارتين إلى اللغة العربية مراراً ، ولهذا لا نترجم منها هنا إلا بضعة أبيات ، تذكيراً بخصائص الصور الرومانتيكية ، ليتضح الفرق بينها وبين الصور فى الشعر البرناسى ، يقول لامارتين : « وهكذا نظل مندفعين نحو شطآن جديدة ، نضرب فى ليل الأبد إلى غير عودة . أفلا نستطيع أبداً – فوق محيط السنين – أن نرسى القلاع يوماً ؟ كاد العام ينتهى أيتها البحيرة ! ؛ فانظرى ! هأنذا آتى إليك وحيداً أجلس فوق هذه الصخرة حيث رأيتها تجلس ، قريباً من الأمواج الحبيبة التى كانت ستراها من جديد . وهكذا كنت تهدرين تحت هذه الصخور العميقة وعلى جوانب هذه الصخور كنت هكذا تتكسرين ؛ وهكذا كانت الريح ترمى بزبد موجاتك على أقدامها العزيزة ذات مساء – ألا تذكرين ؟ – كنا نسبح فى صمت ، حيث لم يكن يسمع من بعيد ، فوق الموج وتحت السموات ، سوى خرير المجاديف ، تضرب – فى إيقاعها – ألحان موجاتك .... أيتها البحيرة ! والصخور الصماء ! والكهوف ! والغابة المظلمة ! أنتن فى أمان من الزمن ؛ بل إنه يجدد لكن الشباب ؛ فلا أقل من أن تحتفظن ، وأن تحتفظى – أيتها الطبيعة الجميلة ! – بذكرى هذه الليلة (٢) .... »

وازن بين تلك الصور الذاتية الرومانتيكية فى وصف الطبيعة ، وبين هذه الصور البرناسية فى قصيدة « لوكنت دى ليل » يصف إحدى البحيرات فى جزيرة من جزر الشرق الأقصى : « بحيرة شاحبة ، هى البحر ، ملطخة بالجزر الدكناء . التماسيح فيها سريعة النماء ، ترنق الماء الرهيب

(١) انظر Leconte de Lisle: Poèmes Antiques, préface

(٢) انظر :
Lamartine: Premières Méditations Poétiques, Méditation X



لوكنت دى ليل

وتقضى بالأسنان . وحين يصعد الليل العبوس بخاره وينشره ، تنطلق زوبعة من البعوض فى طنينها الحاد البغيض ، تخرج من الوحل الساخن ، ومن العشب الداخن ، تمور فى الهواء الثقيل أفواجاً أفواجاً ؛ على حين هناك فهود وأسود ، فى خلال الأدغال الكثيفة الدجناء ، متخمة من اللحم الحى ، دامية الحلقوم ، تأتى ساعة تنام الصحراء ، لترد الماء . تلك (الفهود) تسير على الأرض مدمرة تموء من الظمأ واللذة . وهذه (الأسود) فى خطاها الوئيدة تزدرى أن توقظ الهوام المفترسة ، أو أن تسمع ، بين أعواد اليراع المشتبكة ، فرس البحر البدين ، بمنخريه المختلجتين يغط ويتمرغ ، وبقوائمه السمينة يخلط الحمأ الآسن بزبد المياه .

« وبعيداً من الشط ، وسط الصخور الضالة ، بعض الدوح العتيق ، شاهد العصور القديمة ، وحيداً ، يرفع إلى السماء جبهته العريضة ، مفتل العضلات المعقدة من جذعه الراسخ ؛ يضرب فى الجواء ، بفروعه الفسيحة الشوهاء ، لا تحنيها أية ريح هوجاء ، ولا تكسرها ؛ ولكنها تملؤها أحياناً بهمس غامض طويل . وعلى الأرض اللزجة الشائكة بأطراف صخور ثقيلة ، المشبعة بالأريج الحاد وبالروائح الوبيلة ، وفوق هذا البحر الأدكن وهذه الجزر الأسوانة ، دون انقطاع وبلا نهاية ، يبدو حائماً نوع من صمت الموت ، يتمثل دائماً فى آلاف الأصوات المكبوتة » (١).

(١) انظر :
Leconte de Lisle: Derniers Poèmes, Paris 1942, p. 70 - 71

فالصور التجسيمية ، والوصف الموضوعى ، والصفات والألوان المعبرة ظاهرة كلها فى القصيدة السابقة ، مع عناية بالصياغة وروعة فى الأسلوب يتعذر أن ننقل صورتهما فى الترجمة . فقد كانت البرناسية تؤمن بالصنعة ، ولا تستسلم للإلهام كالرومانتيكية . وهذا وجه من وجوه الشبه بينها وبين الرمزية .

وقد رأينا كيف كانت البرناسية نتيجة طبيعية للنهضة العلمية والفلسفة الجمالية للعصر . وكان دعاتها اختياريين جمعوا بين آراء فلاسفة مختلفين فى اتجاهاتهم ومشاربهم وكانت البرناسية والطبيعية صنوين ، لتأثرهما كليهما بروح العصر ؛ وإن كانت دعوة البرناسيين مقصورة على الشعر ، على حين اقتصرت دعوة الواقعيين والطبيعيين على النثر القصصى والمسرحى .

وكان للبرناسيين فضل الربط بين الشعر والفنون التشكيلية ، وبخاصة الرسم والنحت . وإذا كانت البرناسية لم تعمر طويلا شأنها فى ذلك شأن الطبيعية ، فقد خلفتها الرمزية ، فوثقت الصلة بين الشعر والموسيقا ، وتعمقت فى طرق الإيحاء ، فأثرت فى النقد والشعر العالميين تأثيراً أعمق وأشمل .



من النقد المقارن :
الصورة الشعرية فى المذاهب الأدبية (٢) :

فلسفة الصورة فى شعر الرومانتيكيين

بقلم الدكتور محمد غنيمى هلال

رأينا كيف كانت الصورة عند الكلاسيكيين تابعة لنظريتهم فى المعرفة [١] وكانت تمثل لديهم الدرجة الدنيا للمعرفة ، إذ يستعين بها الإدراك ابتداء عن طريق التداعى ، ولكنه لا يلبث أن يتجاوزها إلى درجة المعرفة العليا الممثلة فى الأفكار التجريدية . والإدراك قوة تجريدية مستقلة عن صور الحس ، وهو خاصة العقل : ولذا هوّنوا من شأن الخيال والصورة .

وفى أوائل القرن الثامن عشر خطا لايبنتز Leibnz (١٦٤٦ — ١٧١٦) ومن سار على نهجه من فلاسفة الكاثوليكيين خطوة جديدة فى إدراك الصورة ، فعلى الرغم من أنهم ظلوا يرونها وليدة قوى الحس ، وأن الإدراك أسمى منها لأنه خاصة العقل ، فإنهم مع ذلك أولَوْا الصورةَ أهمية خاصة ، إذ الصورة للفكرة كالجسم من الروح ، والإنسان — كما قال أرسطو — روح مرتبطة أوثق رباط بالجسم ، ولاوجود لها بدونه ؛ وكذلك الفكرة ، لاوجود لها بدون أشياء محسوسة تتعلق بها ، وهى الصور التى ينظمها العقل بالتداعى . وهؤلاء على وفاق مع الكلاسيكيين الخُلَّص فى أن الصورة أضعف من الإدراك ، ولكنهم يرون أن من صفات الإنسان أن يتوقف كل كمال فيه على ضعف ، فلا وجود لفكرة بدون صورة ، كما لا وجود لروح بدون جسم .

ويمكن أن تكون لهذه الفكرة نواة فى فلسفة أرسطو ، حين قرر أن الإنسان لايمكنه أن يفهم شيئاً أو يستفيد علماً إذا لم يحس ، ولا يستطيع أن يزاول نشاطه الذهنى دون عون من الخيال أو الوهم [١] .

ولكن لايبنتز ومن ساروا على نهجه لا يحصرون الجمال فى دائرة الأفكار الواضحة المتميزة كما هى الحال عند «ديكارت» والكلاسيكيين جملة ؛ وإنما يرون الجمال فى الأفكار الجليّة المتصلة بمدركات الحواس ، أى فى الصُور .

ومن ثم بدأ تحوّل عجيب فى موقف الفلاسفة ونقاد الأدب من الصورة ومن الاستيطان الذاتى . فالفكرة ليس لها وجود حقيقى يظفر به وعى المرء مباشرة ، والتأمل النفسىّ هو الذى يولّد الصورة ، وهى الدلالة المحسوسة على الفكرة ؛ وهى وحدها مظهر الجمال [٢] . وفى هذا التحول تغير معيار الصورة ؛ فبعد أن كان الكلاسيكيون الخلّص يجعلون المشاعر النفسية خاضعة فى الفن لقواعد الفكر ، ويُخْضِعون بذلك العبقرية للصنعة ، والخيال للعقل ، اتجه الفلاسفة

(١) انظر مقال « الصورة الشعرية فى المذاهب الأدبية وأثرها فى نقدنا الحديث » المنشور فى العدد ٣١ (يولية سنة ١٩٥٩) من « المجلة » .

(١) Aristote : De Anima, III, 8, 432a, 8.

(٢) انظر Sartre : L'Imagination, P. 31 - 33
W.K. Wimsatt and others : Literary Criticism, P. 261
ونظير ذلك ما رآه l'Abbé Dubos فى كتابه :
Réflexions sur la Poésie et sur la Peinture (1719), II, XXII.

فى القرن الثامن عشر – وخاصة فى النصف الثانى منه – إلى الاعتداد بالصور التى تكشف عن خواطر الشاعر ومشاعره ، لأنها مظهر الجمال فى التصوير الفنى . وبذلك تهيأ للاتجاه الرومانتيكى أن ينهض ويستقر على أنقاض الكلاسيكية .

ولم يتم هذا النصر للرومانتيكية بين عشية وضحاها لأنه كان نتيجة تمخضت عنها جهود الفلاسفة والنقاد قرابة قرن من الزمان ، فيه تطورت الأسس الجمالية للفن والمعايير العامة لنقد الشعر ، كما تغير مفهوم الشعر نفسه ، وتبع ذلك اعتبارات فنية واجتماعية فى الصورة الأدبية ، حققت بها الرومانتيكية ثورة فى الشعر العالمى كله . ولا بد أن نوجز القول فى بيان هذه الجهود الفلسفية والفنية التى بها تم التحول من وجهة النظر الكلاسيكية إلى الاتجاه الثورى الرومانتيكى ، وهى تمس ثلاث مسائل : قيمة نظرية المحاكاة وعلاقتها بأصالة الفنان أو الشاعر ، ثم مكانة الشعر ومفهومه فى ضوء تأويل نظرية المحاكاة أو إهمالها ، ثم تغير النظرة إلى الخيال ووظيفته فى توليد الصورة نتيجة لذلك ؛ كى نسوق بعد ذلك مجمل المبادئ الفنية فى خلق الصورة فى شعر الرومانتيكيين ونقادهم .

* * *

معلوم أن أرسطو لم يلق بالاً للشعر الغنائى ، ولم يعتد بسوى الشعر الموضوعى : شعر المسرحيات والملاحم ؛ ورسالة الشاعر عنده هى تمثيل الأحداث الخارجية والأشخاص . فالشاعر لا يكون شاعراً بفخامة العبارة أو صياغة الصور ، ولكن ببراعته فى رسم سير الأحداث وتطورها ، وإحكام حلقات الحكاية ، بحيث يستتبع بعضها بعضاً . وقد وضع أرسطو لذلك ما وضع من نظريات : نظرية المحاكاة ، والوحدة العضوية ، والتطهير . وقد نشأ الشعر – فيما يرى أرسطو – عن غريزة المحاكاة : أى محاكاة المرء لما يحيط به مما هو خارج عن نطاق ذاته ، وهذه الغريزة أصيلة فى الإنسان منذ الطفولة ، وبها يتعلم الطفل اللغة ، ويندمج فى عالمه أول عهده به ؛ وبها يخلق الشاعر الأحداث والحكايات فى مسرحيته محاكاةً للعالم الخارجى .. والحكاية عنده هى « مبدأ المأساة وروحها » . ويربط أرسطو بين الأفعال فى الحكاية والأخلاق فيها ، « لأن الشعراء يحاكون أفعالا أصحابها بالضرورة إما أخيار وإما أشرار » . والحكاية المحكمة فنياً تكشف ضرورةً عن خلق أصحابها ، والوقوف على الخلق على هذا النحو يحرك الإرادة إلى العمل ، ويثير عاطفتى الخوف والرحمة اللذين يؤديان إلى التطهير من الانفعالات الضارة . « ومن أجل هذا كانت الأفعال فى الحكاية هى الغاية من المأساة . والغاية فى كل شىء أهم ما فيه » (١) .

ولهذا يرى أرسطو أن الشاعر صانع حكايات وأفعال قبل أن يكون صانع أشعار أو صور . وبهذه الآراء تأثر الكلاسيكيون أبلغ تأثر ، فرفعوا من شأن الشعر الموضوعى ، وجعلوا الغاية منه خلقية عملية ، وأقلوا من الشعر الغنائى وهونوا من شأنه ، وكرهوا فيه الإغراق فى الخيال .

وقد ثار عليهم فلاسفة علم الجمال ونقاد الأدب ممن مهدوا للرومانتيكية أو انضووا تحت لوائها ، فتعرضت نظرية محاكاة أرسطو لاعتراضات كثيرة : فمنهم الفيلسوف الفرنسى «ديدرو» (١٧١٣ – ١٧٨٤) ، كان يرى أن الفنان خالق لا محاكى الطبيعة ، ولكنه يحاكى ما يجرى فى دخيلة نفسه ، وما يخلقه لا وجود له فى الطبيعة مجتمعاً فى الصورة التى صورها . والفن يُجمِّل الطبيعة ، وكأنه يضرب المثل كى تحاكيه الطبيعة ولا يحاكيها . ثم إن عمل الفنان يتوقف على الخيال والشعور ، كما يقول «ديدرو» : « لا أقصد إلى أن الطبيعة ليست فيها آيات جلال وروعة ، ولكنى

(١) أرسطو : فن الشعر ١٤٥١ ، ٢٧ – ٣٢ وكذا الفصل السادس منه .

أعتقد أنه إذا وجد من هو جدير حقا بالوقوف عليها ، فهو ذلك الذى يشعر بها فى نفسه عن طريق خياله وعبقريته » (١) .

وقد نمّى هذه الأفكار سواه[٢] ممن تَلَوْه ، فقسموا المحاكاة إلى قسمين : محاكاة خارجيـــة للأحداث والأشخاص على نحو ما رأى أرسطو ، ومحاكاة داخلية للعواطف والمشاعر . والأولى موضوع المسرحيـــات والملاحم ، وهى أدنى درجة ، لأنها لا تنبع من نفس الشاعر ، والثانية موضوع الشعر الغنائى ، وهو الشعر الحق ، لأصالتها فى ذات الفنان . وأخص خصائص الشعر موسيقاه وصوره ، ولا يتوافر لها الكمال إلا إذا صدرت عن ذات الشـــاعر . والشعر الغنائى لا يعتمد على الحدث والفعل ، ولكن على الخيال والصورة .

وليس الشعر فى نشأته مديناً بشىء للمحاكاة الخارجية كما فهمها أرسطو ، ولكن للمحاكاة الذاتية والعواطف المشبوبة ، حين يشعر المرء بحاجته إلى التعبير عما يجيش بذات نفسه . ولذا كانت أقوى الأشعار وأقدمها هى ما قيلت فى مدح الآلهة ثمرة للشعور الدينى . وحتّى الشعر الدرامى نفسه الذى هو فى طبيعته خاضع للمحاكاة الخارجية يرجع فى نشأته إلى الأغانى الدينية التى كانت تنظم فى مدح «باخوس» أو«ديونيسوس» إله الخمر عند اليونان . فالشعر فى نشأته تاريخيًّا ، وفى جوهره فنيًّا ، لا يكون شعراً إلا بما يحتوى عليه من عناصر غنائية ذاتية تعتمد أول ما تعتمد على الصور ، وفى هذا الاتجاه انتقل الشعر من اعتماده على الحدث إلى اعتماده على الصور ،[٣] ولم يعد الشاعر صانع حكايات كما قال أرسطو ؛ وإنما أصبح الشاعر هو صانع الصور . ولغة الخيال والصور تفضل فى الشعر لغة العقل .

يقول «لوث» فى مطالعاته التى نشرها عام ١٧٥٣ :

« لغة العقل باردة معتدلة ، أقرب إلى الدنو منها إلى السمو ، وهى ثمرة الفطنة والنظام ؛ وهمها الأول فى الوضوح ، خوفاً من أن يغمض فيها شىء أو يختلط بسواه . أما لغة العواطف فهى مختلفة كل الاختلاف ، ففيها تنطلق التصورات فى مجراها العارم ، تكشف عن الصراع النفسى ؛ وتشرق خاطفة جارفة ، فتوقع فى أسرها (دون قياس أو دراسة) كل ما هو حى قوى عصى المراس . وموجز القول أن العقل يتكلم حرفياً ، والعاطفة تتحدث شعرياً » .

ونتيجة لهذه الدعوات وأمثالها ضعف شأن المدح التقليدى ، وهان الشعر الخلقى والتعليمى ، وسمت مكانة الشعر الغنائى على حساب الشعر الموضوعى . ونذكر من هؤلاء النقاد الناقد الألمانى «هِرْدَر» الذى يقول : « الشعر الغنائى هو أتم تعبير عن الانفعـــال أو عن التصور فى أعلى درجات إيقاعه اللغوى » . والشاعر — عند هردر — لا يقلد الطبيعة ، لأنه هو نفسه خالق آخر يعتمد فى خلقـــه على الصور . وقد كانت الكلمات عند الإنسان الفطرى صورةً للأفكار ، وأساساً للنظم الإنسانية ، إذ كانت الكلمات — مثل الأشياء — صوراً ذات معان ترمز للألوهية أو لقُوَى الطبيعة . وفى عهود الإنسانية الأولى تضافرت هذه الصور على خلق الأساطير والنظم الفطرية . وهذا هو عهد الشعر الحق ، توافر فيه للكلمات أقصى ما بلغته من سلطان فى التصوير[١]. ولكن الكلمات فقدت هذه القوة التصويرية فى عهد العقل والتجريد والتقدم الآلى ؛ فمات الخيال ، على أن الأمل لا يزال قوياً فى دعم نهضة نفسية روحية فى المستقبل ، وهذا هو الأمل فى الشعر الغنائى الذى يعتمد على بعث القوى التصويرية فى الكلمات . ويرى «فريدرش شليجل» من نقاد الرومانتيكيين الألمان (١٧٧٢ — ١٨٢٩) ،

---

(١) انظر : 1046, 1141 - 1142. Diderot : Œuvres, éd. de la Pléiade, P. 1044.

(٢) منهم : William Jones, Lowth.

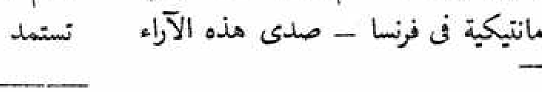
(٣) هذا ما يشرحه : Bishop Robert Lowth : Lectures on the Hebrew Poetry, II, Chap. XIV, XVII.

---

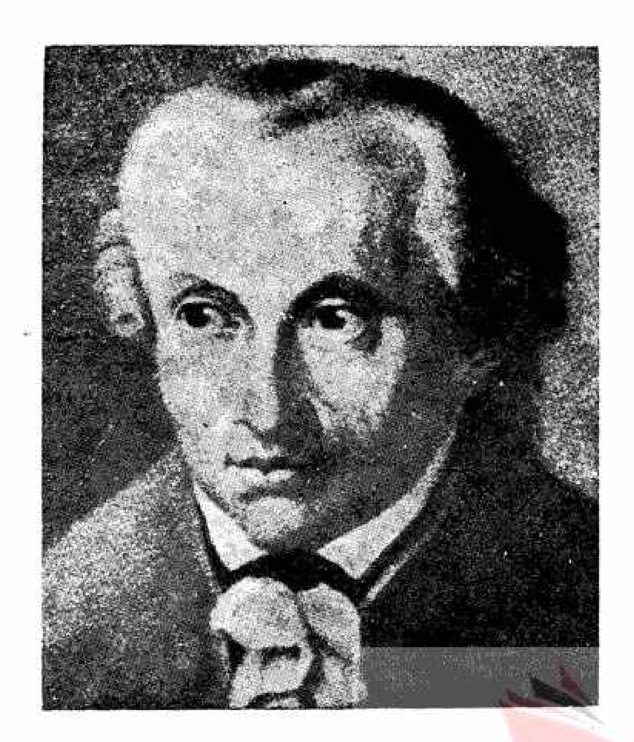
(١) فى الحقيقة يتبع هردر فى ذلك الفيلسوف الإيطالى فيكو Vico (١٦٦٨ — ١٧٤٤) فى كتابه : العلم الجديد Scienza Nuova

أن الشعر بما يحوى من صور هو الأصل الحى الخالد للغة . وهو طريق تقدم الإنسانية إلى الكمال . وإذا كانت الصور فى العهود الفطرية ذات قوة كبيرة لاعتمادها على الأساطير ، فإنه يمكن أن نَخْلُقَ لنا فى عهودنا الحديثة صوراً ذات سلطان لا يقل عن تلك الأساطير ، إذا اقتبسنا هذه الصور من المثل الإنسانية الحية التى تمخضت عنها الفلسفة أو العلوم الطبيعية ؛ بل يذهب « فريدرش شليجل » إلى أبعد من ذلك حين يرى نشدان هذه الصور فى تجسيم قوى الطبيعة وتقديسها . فقد كانت الأفكار صوراً للألوهية فى عهود الوثنية الأولى ، ولم يضعف سلطان هذه الصور حين انتقلت من دلالتها على الألوهية إلى الرمز لقوى الطبيعة نفسها . فالقوى التشكيلية للحديد بالنار كان يمثلها «ڤولْكانُس» إله النار والحديد عند الرومان ، ومبدأ اللاشكل الذى يتصف به الماء كان مصوراً فى « نيپْتُونُس » إله الماء . والشعر فى هذا المعنى طريق التوفيق بين ألوان الصراع النفسى حين يحتدم بين المرء وما يحيط به ومن يحيط به ، وهو يتصل بأقدس ما فى النفس من قوى اللاشعور . ويرى الشاعر الألمانى الرومانتيكى «نوڤاليس» أن الشعر فى تعبيره عن دقائق النفس يتجاوز المعلوم إلى المجهول ، والواضح إلى الـمُسْتَتِر والثابت إلى العرضى ، فهو ينفذ إلى تصوير مالا يستطاع تصويره ، وإلى رؤية ما يرى « ولهذا كانت له صلة قوية بالحاسة التى لا تتوافر إلا للأنبياء ، كما أن له صلة بالروح الدينى ، وبالانجذاب الروحى » . وهو لذلك أعمق دلالة من العلم الذى يقف عند القوانين الآلية لظواهر الأشياء ، كما يعتقد ذلك الفيلسوف الألمانى «شلنج » . ولغة الشعر هى لغة الأخيلة والصور « وهى لغة نبوية تتجلى رموزها موجودات وصوراً » . (١) وتُرَدِّد مدام «دى ستال» — وهى أول داعية للرومانتيكية فى فرنسا — صدى هذه الآراء





(١) انظر :
W. K. Wimsatt, op. cit., P. 373, 375 - 376. وكذا
A. Beguin : L'Ame Romantique et le Rêve, P. 111 - 112



كانت

الألمانية إذ تقول : « فى داخل كل امرئ مشاعر ذاتية فطرية لا اكتفاء لها بالأشياء الخارجية ، وخيال الرسامين والشعراء هو الذى يكسب هذه المشاعر صورة وحياة » (١) .

وقد كان الفيلسوف الألمانى كانت (١٧٢٤—١٨٠٤) أعظم من أثروا فى آراء الرومانتيكيين فى بيان قيمة الخيال ، وعظيم أثره ، ففى فلسفته أن الخيال المحض « وظيفة النفس التى لاغنى عنها » . و « الخيال قوة الحدس ، ولا حاجة به إلى حضور موضوعه حسياً » . وهو ذو صلة بالحواس التى نأخذ عنها معارفنا الدنيا ، ولكنه يستقل عن هذه الحواس فى أنه يستطيع وحـــده أن يُكَوِّن صوراً دون ضرورة مثول الأشياء الحسية أمامه . فإذا اقتصر على توليد ما مر بالحس قَبْلُ من مرئيات فهو الخيال العام . أما إذا تجاوز ذلك إلى خلق صور ممكنـــة تستمد عناصرها من المرئيات السابقة وهى فى ذاتها

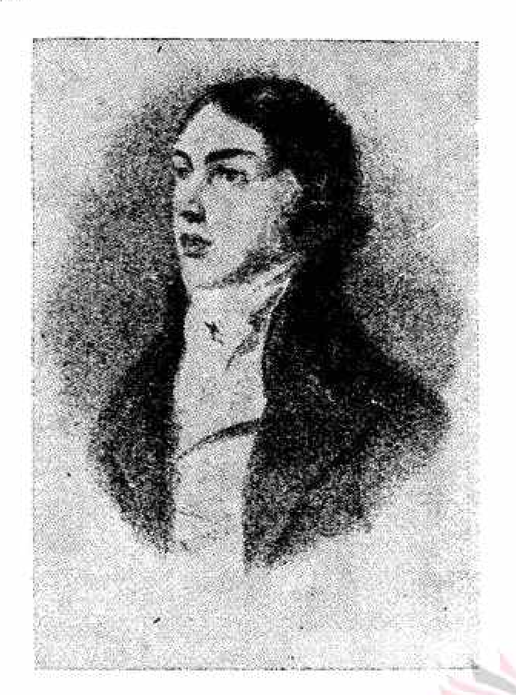
(١) انظر :
Mme de Staël : De l'Allemagne, 3e Partie, Chap. VIII.

أصيلة لا عهد للمرئيات الواقعية بها ، فهو الخيال الإنتاجى . وهو قوة حرة تقوم بالمقارنة والتركيب والتمييز ، وتربط الصور بغير موضوعها الأول ، بتخصيصها بموضوع آخر تستعيض به عن موضوعها الأول . والخيال الإنتاجى فى أعلى درجاته هو الخيال العُلوىّ « وللمعرفة ثلاثة أصول ذاتية : الحساسية والخيال والحدس ، ويمكن أن يعد كل منها تجريبياً – وهو كذلك فى تطبيقه على الظاهرات الخاصة – ولكنها جميعاً عناصر أو أسس لا بد منها سلفاً كى يكون التيام بالتجربة ممكناً » . وإذا كانت قدرتنا على المعرفة مبنية على أصلين تقليديين هما : الحساسية وقوة الإدراك ، فإن الخيال العُلوىّ – وهو الذى تستعين به قوة الحدس – قوة أساسية بالنسبة لهذين الأصلين معا ، وعلاقته بهما ليست خارجية ، ولكنها علاقة التنظيم والتكوين والتوحيد ، لأنه يُوَحِّدُ مابين المعرفة فى أدنى درجاتها عن طريق الحواس ، والمعرفة فى أعلى درجاتها عن طريق الإدراك ، فهو الذى يسيطر على كل أنواع المعرفة . ولا تتيسر المعرفة للإنسان بدونه . ويضيف « كانت » إلى ذلك قوله : « قلما يعى الناس قدر الخيال وخطره (١) » . وقد كان لرأى « كانْتْ » فى الخيال تأثير أى تأثير فى فلاسفة الرومانتيكيين من الألمان مثل : «فيشته» و«شلنج» ، وفى نقاد الرومانتيكيين مثل : مدام «دى ستال» فى فرنسا ، و«وِرْدِزْوِرْث»و« كولِيرْدج » فى انجلترا . وكان الأخيران أعظم من بحث فى الخيال ، ووظيفته الفنية فى الشعر ، والتفرقة بينه وبين الوهم .

* * *

يفرق «وِرْدِزْوِرْث» بين الوهم والخيال ، ويقرر سمو الثانى وفضله على الأول . فالوهم سلبىّ يغتر بمظاهر الصور ويسخرها لمشاعر فردية عرضية . أما الخيال فهو « العدسة الذهبية التى من خلالها يرى الشاعر موضوعات ما يلحظه أصيلة فى شكلها ولونها » . والخيال « وعى ذو سلطان ثابت الدعائم ، ولا

(١) انظر فى ذلك : Martin Heidegger : Kant et le Problème de la Métaphysique, P. 185 - 196.



كولبردج

يهتدى المرء إليه ، لأنه يعجز عن الوقوف على عظمته ، إلا إذا عرفه عن طريق الشعور ، وحينئذ لا تستطيع قوة أخرى من قوى العقل أن تضعفه أو تفسده أو تنقص منه » . (١)

ويقسم « كولبردج » الخيال إلى نوعين : الخيال الأولىّ ، والخيال الثانوى . والأول هو القوة الحيوية ، والعامل الأول فى كل إدراك إنسانى . ويقابل مايدعوه « كانت » الخيال الإنتاجى . وكل إدراك علمى لابد فيه من هذا النوع من الخيال ، والخيال الثانوى صدى للخيال السابق ، ويصطحب دائماً بالوعى الإرادى .. وهو يتفق مع الخيال الأول فى نوعه ، ولكنه يختلف عنه فى درجته وطريقة عمله ، لأنه يحلل الأشياء ، أو يؤلف بينها ، أو يوحدها ، أو يتسامى بها ، ليخرج من كل ذلك بخلق جديد .. وهو الخيالى الجمالى ، وهو القوة العليا على تمثيل الأشياء ، ويتخذ مادة عمله مما يصدر عن الخيال الأول من مدركات ، فيحولها إلى تعابير بمثابة الجسم للأفكار التجريدية ، والخواطر النفسية

(١) W. K. Wimsatt, op. cit., P. 387 - 388.


وردزورث

التى هى فى أصلها مدركات عقلية محضة . والطبيعة – كما يراها الشاعر – رموز للحياة الفكرية التى عارسها المرء أو يشارك فيها[١] .

أما الوهم « فهو لا يلعب من دور سوى التثبيت والتحديد ، فليس الوهم سوى نوع من الذاكرة حررت من نظام الزمان والمكان . وقد يتعاون الوهم مع الظاهرة التجريبية للإرادة التى نعبر عنها بالاختيار ، ولكن فى حال الذاكرة العادية لا بد أن يستقى الوهم مواده جاهزة عن طريق التداعى »[٢] . «فكوليردج» يخالف «وردز ورث» فى التفريق بين الخيال والوهم ، ويقبل نوعا من التركيب والامتزاج بينهما .

ويتلاقى «بودلير» مع « وردز ورث » و« كوليردج » فى أهمية الخيال ، ولا يقصد به ما يريده عامة الناس من الوهم ، فالخيال قوة خالقة تحليلية تجميعية معاً . وهو الذى علّم الإنسانية الأولى معنى الرموز فى الطبيعة ، وبثّ فيها الروح الخُلُقية والشعرية عن طريق الأساطير . ويرى بُودْلير – وهو رومانتيكى فى رأيه هذا – ما رآه « كانت» من سيطرة الخيال على جميع الملكات الأخرى ، ولا غنى عنه للعلم نفسه :

« فماذا يكون العالم بدون خيال ؟ليكن محيطاً بكل ما قاله العلم من قبل فى دراسته ، ولكن أنى له بدون الخيال أن يقف على القوانين العلمية التى لم تكتشف بعد ؟ فالخيال هو السبيل إلى الحقيقة ، وما الممكن إلا قسم من أقسام الحقيقة . والخيال يمت بصلة إلى اللا نهائى .... وما العالم المرئى إلا مخزن للصور والمشاهد ذات الدلالة ، والخيال هو الذى يضع كلا منها فى موضعه ، ويكسبه قيمته الخاصة به . والعالم كله بمثابة المواد الغفل فى حاجة إلى الخيال الذى يمثله وينظمه ، ويجب أن تخضع جميع قوى النفس للخيال الذى يسخرها جميعاً لسلطانه »(١).

وقد كان للاعتداد بالخيال على هذا النحو نتائج فنية فى الصورة الشعرية ، بها أثرت الرومانتيكية فى الشعر العالمى ، ولازال كثير منها حيًّا فى شعر المذاهب التى تلت الرومانتيكية . وقد آن لنا أن نوجز القول فيها .

وأولى هذه النتائج الفنية هى عضوية الصورة . ذلك أن الشعر الغنائى لا يعتمد على الحدث ، ولكن على الصور ، كما شرحنا . ولكل صورة فى القصيدة وظيفة تتعاون بها مع قريناتها من الصور الأخرى ، كى تُحْدِث الأثر الذى يهدف إليه الشاعر . فمكانة الصورة فى القصيدة تقابل مكانة الأشخاص فى الشعر المسرحى أو الملحمى عند الكلاسيكيين . ولا يتيسر للصورة تأدية وظيفتها إلا إذا وقعت موقعها الخاص بها فى وحدة العمل الشعرى ، بحيث يتوافر له مع الصدق جمال التصوير وكماله . وتبعاً لذلك يكون مجموع القصيدة ذا وحدة عضوية أيضاً : أى وحدة حية كاملة ، فتؤدى الصور الجزئية وظيفتها فى داخل نطاق هذه الوحدة بتعاونها معاً على خلق الأثر المقصود . وتخضع القصيدة فى ذلك لروح داخلية فيها ، يخلقها الشاعر حين يلحظ برهف إحساسه الفنى وحدة المجموع ، ووظيفة أجزائه . وفى

(١) انظر : Coleridge: Biographia Literaria, Chap. XIII
(٢) انظر : P. 202 Coleridge: Biographia.... London 1907, I,

(١) انظر : P. 225-226. Baudelaire: Œuvres, éd. de la Pléiade, II,

ذلك يرى « وِيلْهِلْم شليجل » أن خاصة الشـعر الرومانتيكى أنه عضوى على نقيض الشعر الكلاسيكى ، فإنه آلىّ ، لأنه يخضع لقواعد عامة خارجة عن طبيعته الفنية .

والصورة الشعرية العضوية وسيلة الكشف عن الحقائق النفسية ، والخلجات الشعورية ، عن طريق الحدس والخيال . فترتسم الحقيقة واضحة محسوسة ، لا منطقية مجردة ، ويتعاون على رسمها المضمون والشكل ، كما تحيا الروح فى الجسم [١] . ويقول «أوسكار وايلد» : « كما أن طبيعة الأجسام أنها مادة فى تفاعل مع الروح ، كذلك الفن : روح يعبر عن نفسه فى صور المادة . فالفن حتى فى أقل درجات مظاهره يتحدث إلى الحس والروح على سواء ... ونحن مثل «جوته» بعد أن قرأ « كانت » لا نريد سوى التصوير بالمحسوس ، ولا شىء يقنعنا سواه » [٢] . ومن أوائل من جلّوْا هذه الخاصة الفنية « وردز ورث » فى قوله : « إن الخيال هو تلك القدرة الكيماوية التى بها تمتزج معاً العناصر المتباعدة فى أصلها ، والمختلفة كل الاختلاف كى تصير مجموعاً متآلفاً منسجما » . وعلى الشاعر عند « كوليردج » أن يربط ما بين أفكاره عضوياً فيما يعالج من مشاعر [٣] .

وتستتبع الخاصة الفنية السابقة نتيجة أخرى ، هى أن تكون القصيدة ذات بنية حية تستلزم حركة داخلية فيها ، بحيث تتقدم فى اتساق تام نحو الغاية منها ، وهذه خاصة الشعر ، وبها يمتاز عن الفنون التجسيمية من نحت وتصوير . وأول من قرر هذه الخاصة فى عمومها «لسنج» (١٧٢٩ – ١٧٨١) حين شرح الفرق بين الشعر والتصوير – وفكرته هذه رومانتيكية على الرغم من كلاسيكيته فى كثير من آرائه الأخرى .. فعنده أن الرسم يقوم على مبدإ المكان لا الزمان ، فهو يمثل الأجساد فى أشكالها تمثيلا مباشراً ، ولكنه يمثل الفعل عن طريق غير مباشر بوساطة هيئة الصورة ، على عكس الشعر ، فإن مبدأه زمانى لا مكانى ، إذ هو يصور الأفعال تصويراً حيًّا مباشراً ، ولكنه لا يقدم لنا الأشخاص إلا عن طريق غير مباشر فى خلال الحركة والعمل [١] . وقد أعجب بقوله «جوته» . وهو من آباء الرومانتيكيين . وشرح هذا المبدأ بما يتفق ووجهة النظر الرومانتيكية «أوسكار وايلد» بقوله : « التمثال يمثل لحظة واحدة من لحظات الكمال ، والصورة فى لوحتها لا تحظى بالعنصر الحيوى من نمو وتطور ، فإذا كان كل منهما ثابتاً غير مهدد بالتغير ، فذلك لأن حظه من الحياة ضئيل ، لأن أسرار الحياة والعدم لا تعترى سوى الأشياء التى يؤثر فيها الزمن ، والتى ليست رهينة الحاضر فحسب ، ولكنها كذلك ملك مستقبل فيه تصعد أو تنزل على حسب ماضيها ... فالحركة – وهى مسألة الفنون الشكلية – خاصة الأدب وحده ، فهو الذى يرينا الجسم فى نشاطه الحيوى ، وحركته الدائبة » . فالقصيدة الرومانتيكية وحدة حية نامية بصورها المتآزرة على خلق الشعور [٢] .

ومن خصائص الصورة فى الشعر الرومانتيكى أيضاً أن تكون شعورية تصويرية ، لا عقلية فكرية ، فالفكرة فى الشعر تتراءى من وراء الصور ، وتقوم الصور الحية النامية مقام البرهان الوجدانى عليها . وأخطر ما يحذر منه الرومانتيكيون أن تكون القصيدة توليدات عقلية جافة ، أو أفكاراً منطقية ، أو حججاً ذهنية ، مهما أحكمت صياغتها ، وأجيد وزنها . لأن الأفكار التجريدية تقضى على روح الشعر ، إذ أن روحه فى صوره . وعيب الشعر الكلاسيكى فيما يرى «كوليردج» أنه « يضحى بالعاطفـة المنطلقة المشبوبة فى سبيل الدقائق الذهنية والوثبات الفكرية ... أى أنه يضحى بالقلب للإبقاء على العقل » . ويقول «وردزورث» فى إحدى رسائله : « إن العواطف والصور يجب أن يتزاوجا ليذوب كلاهما فى الآخر ، ويتمثلا طبيعيا لدى الذهن فى نشوة فنية » . والخواطر والمشاعر التى تشفّ عنها الصور هى وحدها محور الحيوية

---

(١) انظر : Frank Kermode: Romantic Image,

(٢) انظر : Oscar Wilde: Works of, London, 1949, P. 979.

(٣) مرجع كوليردج السابق ، الفصل الثامن عشر .

---

(١) مرجع ومست السابق ص ٢٦٨ – ٢٦٩ ، وكذا : Critic as Artist in Works of O. Wilde, P. 965.

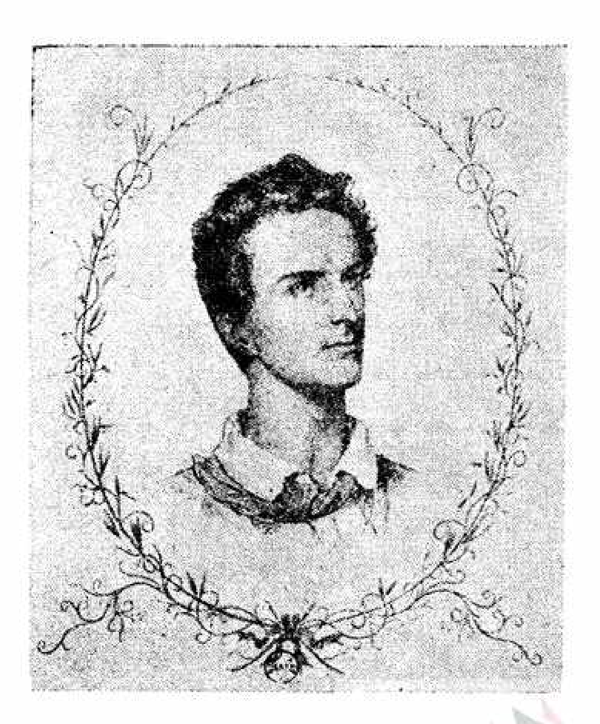
(٢) انظر : F. Kermode: Romantic Image, Ch. V.

والعضوية . يقول «كولبردج» فى رسالة له : « يتوقف ترابط الصور إلى حد بعيد على الرجوع إلى حالات الشعور أكثر من توقفه على سير الأفكار ... وأكاد أجزم بأن الأفكار لا تثير الأفكار أبداً ، كما أن الأوراق فى الغابة لا يحرك بعضها بعضاً ، وإنما يحركها النسيم الذى يسرى خلالها—وهو الروح أو حالة الشعور .. ». فالصور فى الشعر تقوم مقام البراهين العقلية ، أما الأفكار المجردة فهى غريبة عن روح الشعر . وهذه قاعدة خلدها الرومانتيكيون فى الشعر حتى اليوم . وفيها تنقلب الأسس الجمالية الكلاسيكية رأساً على عقب : إذ حلّت الصور عند الرومانتيكيين محل الأفكار عند الكلاسيكيين . وقد حذر الرومانتيكيون من الأفكار والحجج العقلية على حين حذّر الكلاسيكيون من الجرى وراء الخيال والصور الذاتية . يقول « جورج مور » G. Moore ، وهو من معاصرى «أسكار وايلد» : « أوبئة العمل الفنى وطفيلياته : تلك هى الأفكار » (١) .

وإذا كانت هذه الصور الرومانتيكية لابد أن تنتظم فى خيط الشعور ، فإنها ذاتية ، وهنا نصل إلى أقوى خصائص الصور الرومانتيكية . وهى خاصة كثر فيها جدال أصحاب المذاهب الأدبية من بعدهم ، فمنهم من أقرها ، ومنهم من ثار عليها ، ومنهم من أقر بعض ما تستلزمه من مبادئ فنية دون البعض الآخر .

والرومانتيكى ذاتى فى صوره ، لأنه يرى الطبيعة من خلال مشاعره ، ويضفى على الطبيعة صبغة نفسه ، ويقابل بين مناظرها وإحساساته . ويستلزم ذلك ألا تكون الصور مجلوبة لوجوه شبه خارجى فيها ، مثل تشابهها فى الأشكال أو الألوان ، مما لا يمتّ بصلة إلى الشعور والعاطفة ؛ وإلا فقد الشعر روحه ، وانتقل من ميدان القلب إلى دائرة التفكير أو التلاعب بالألفاظ . يقول «ورد زورث» : « حين يسوق الخيال مقارنة ... فهى نوع من تصوير الحقيقة عن طريق

(١) انظر : Fr. Kermode, op. cit. Ch. III.



لامرتين

المشابهة ، ثم لا تزال تنمو لتباشر سلطانها على العقل منذ لحظة إدراكها ، وتتوقف هذه المشابهة على التعبير والأثر ، أكثر مما تتوقف على السمة الظاهرية والشكل ؛ كما تتوقف على الخصائص الجوهرية الذاتية أكثر مما تتوقف على الصفات العرضية الخارجية » (١) .

ويقول « لامارتين » فيما كتبه عن مصاير الشعر ، Des Destinées de la Poésie « ليس الشعر تلاعباً فكريا ، أو جموحاً ذهنيا يصف العرضى والسطحى ، ولكنه الصدى الحقيقى العميق الصادق لأدق انطباعات النفس .. » .

والوعى الإنسانى قوة بها يمثل الشاعر الطبيعة « بحيث تصير الصور الخارجية أفكاراً ذاتية ، وتصير الأفكار الداخلية صوراً خارجية ، فتصبح الطبيعة فكرة ، والفكرة طبيعة » . كما يرى «كولبردج» . وكان «كولبردج» أقوى من عبّر عن العملية الفنية فى تمثيل الذات الرومانتيكية لمناظر الطبيعة ، إذ يقول فى « روح الشاعر » « Anima Poetae » : « حين أفكر متأملا فى مناظر الطبيعة ، وأنظر إلى القمر البعيد يتراءى من خلف زجاج نافذتى البليلة بالأنداء ، فإنى أبدو حريصاً على البحث عن لغة رمزية لشىء فى

(١) وهذه الأفكار موجودة فى نقد «ورد زورث» وفى نقد صديقه «لامب» أيضاً ، انظر W. K. Wimsatt, op. cit. P. 387 - 389.

داخل ذاتى كان موجوداً قبل ولن يزال ، أكثر من حرصى على البحث عن شيء خارجى جديد ؛ وحتى لو كان الشيء جديداً ، فإنى أظل يتملكنى شعور مبهم بأن هذه الظاهرة الجديدة بمثابة دعوة غامضة لإيقاظ حقيقة منسية أو خبيئة فى أطواء طبيعتى الذاتية » . **ويعبر عن المعنى نفسه «وردز ورث» فى إحدى قصائده**[1] « فى حياتنا وحدها تحيا الطبيعة : فحياتنا ثياب عرسها ، وحياتنا كفنها . وفيما ننظر ونتأمل، ليس لدينا ما هو أسمى شأناً مما تتيحه هذه الطبيعة الهامدة الباردة لذوى القلوب الميتة والنفوس المضطربة من الدهماء ؛ واها ! ولكن من الروح نفسها يجب أن ينبثق ضوء وعظمة ، وسحاب لطيف متألق يلف الأرض جميعاً . ومن الروح نفسها يجب أن ينبعث صوت عذب قاهر ، ومن مهد الروح الخالص تنبث الحياة وعناصرها فى كل ما هو جميل » .

والذاتية — فى معناها السابق — صبغت شعر الرومانتيكيين جميعاً .. فذات الرومانتيكى محور العالم ومرآته ، ولا ينعكس فيها من العالم إلا ما تؤمن هى به . وكل ما يتناولونه فى شعرهم محاط بإطار من ذات أنفسهم . وهذه ناحية هامة كان لها تأثير أى تأثير فى شعرنا الحديث سنتحدث عنه حين نتناول تأثير هذه المذاهب فى صور شعرنا المعاصر .

ولكن الذاتية ، على نحو ما شرحنا ، استتبعت كذلك جانباً فنياً آخر كان للرومانتيكيين الفضل فى إرساء قواعده فى الشعر فى جميع المذاهب التى تلتهم ؛ ألا وهو جانب الأصـــالة . فالرومانتيكى يصور ما يتراءى له ولا يعبأ إلا بما يراه . فإذا عصى ما تواضع عليه الناس فذلك لأنه لا يحفل إلا بصوت شعوره ؛ وهذا هو الصدق الذاتى ، وهو أحـــد شطرى الأصالة . وشطرها الثانى هو الصدق الفنى ، إذ يجب أن يرجع الشاعر فى صياغة الصور إلى ذات نفسه ، وإلى ما يثير مشـــاعره من مناظر الطبيعة .. لا إلى العبارات التقليدية والصور المأثورة . وها هو ذا « فكتور هوجو » يستنكر من الرومانتيكى أن يقلد

(١) انظر :
Wordsworth : An Ode : Intimations of Immortality ... in : Poems Referring to the Period of Childhood.



ألفريد دى فينى

الرومانتيكيين بقدر ما يستنكر منه أن يقلد الكلاسيكيين « كل من قلد شاعراً رومانتيكياً ، فإنه يصبح بالضرورة كلاسيكياً ، لأنه مقلد » . **ويقول «هوجو» أيضاً :** « يجب أن يحترس الشاعر على الأخص من النقل عن أى امرئ كلاسيكيا كان أم رومانتيكيا ؛ يستوى فى ذلك شكسبير وموليير ، وشيلر وكورنى ، ... إن طفيلى العملاق لا يزيد عن أن يكون قزماً » (١) . **ويؤكد نفس المعنى «بودلير» فى قوله :** « الفنان الحق والشاعر الحق هو الذى لا يصور إلا على حسب ما يرى وما يشعر . فعليه أن يكون وفياً حقاً لطبيعته هو . ويجب أن يحذر حذره من الموت أن يستعير عيون كاتب آخر أو مشاعره ، مهما عظمت مكانته ، وإلا كان إنتاجه الذى يقدمه إلينا بالنسبة له ترهات لا حقائق »(٢) .

وطبيعى أن يكون للصور الذاتية الرومانتيكية مضمون اجتماعى يتصل بالاعتداد بالفرد فى وجه المجتمع وما يسوده من قيم . وهذا المضمون الاجتماعى

(١) انظر :
V. Hugo : Préface des Odes et Ballades (1826)

(٢) انظر :
Baudelaire : Œuvres, éd. op. cit. II, 226

يمس قضايا الرومانتيكيين الثورية فى الدين والطبيعة والحب ونظم المجتمع جملة ، ولذا ترفعوا عن المشاركة بشعرهم فى واقع حياتهم ، واعتصموا من جحيم مجتمعهم بجنات خيالهم ، فكانوا يهربون بالخيـــال ينشدون مستقبلا إنسانياً خيّراً ، أو يعبرون عن أساهم وضيقهم بواقعهم ، أو يتغنون بماضى الإنسانية الفطرية السعيدة ، أو بما يتمنون من العيش فى بلاد نائية يضفون عليها من خيالهم ما يجعلها عالم الأحلام . وطالما تواصى الرومانتيكيون باعتزال الناس فيما أسموه « البرج العاجى » ، لأن القطيعة المعنوية تفصل دائماً بين الدهماء وكل نفس سامية . وهاهو ذا « ألفريد دى ڤينى » يشبه إنتاجه الشعرى بزجاجة ، ثم يقول :

« لنلق بالزجاجة إلى البحر .. بحر الدهماء مختومة بطابع الخلوات المقدسة » إذ أن « الفنان يعتزل الناس ، ولا ينتظر عوناً إلا من قوة العقيدة الذاتية التى يحترق بنارها » (١) .

ولكنهم فى هربهم أثروا إيجابياً فى مجتمعهم ، لأن ضيقهم بواقعهم حرك العزائم للعمل فى سبيل المستقبل الخيّر الذى يدعون إليه ، كما حرر العقول من المزاعم . على أنهم فى صورهم الذاتية لم يقتصروا قط على المعانى الفردية ، بل كانوا يعبرون عن نواح إنسانية ، لم تهدف مباشرة إلى مغزى خلقى تعليمى ولم تجار الخلق السائد ، ولكنها كانت تصور مُثُلاً إنسانية يتجاوبون فيها مع آمال عصرهم ومُثُلِه . يقول «ڤيكتور هوجو» : « يشكو بعض الناس أحياناً من الكتاب الذين يتحدثون عن أنفسهم ، ويهيبون بهم : حدثونا عن أنفسنا . واها ! إنما أتحدث عنكم حين أتحدث عن نفسى ، فكيف لاتشعرون ؟ يا لك من أحمق إذا كنت تعتقد أنى لست أنت » (٢) . وهذه ناحية اجتماعية للصور الرومانتيكية ، يطول شرحها ، ونكتفى هنا بالإشارة إليها ، لأننا نقتصر — ما استطعنا — على شرح النواحى الفنية وأسسها النقدية والفلسفية .

(١) انظر : A. de Vigny : la Bouteille à la Mer, V. 20 - 21, 180 - 181.

(٢) انظر : V. Hugo : Les Contemplations, Préface.

على أن الرومانتيكيين فى مثلهم التى صوروها كانوا يعطفون على الطبقات المهضومة ، ويثورون على امتيازات الأرستقراطيين ، وقد أدى بهم ذلك إلى الثورة على أرستقراطية اللغة ، مما ترك أثراً خطيراً فى صياغة الصور الشعرية .. بقى لنا فى هذا المقال أن نوجز فيه القول .

كان الرومانتيكيون يثقون فى الإلهام ، وما تجود به القريحة لأول وهلة . وينفرون من الصنعة والتكلف اللذين سادا عند المتفيهقين من الكلاسيكيين وكانا طابع الأرستقراطيين فى مجالسهم . وقد دعا « وِرْدِزْوُرث » إلى الرجوع إلى لغة من هم أقرب إلى الطبيعة .. لغة الفلاحين ، ورأى فيها ألواناً شعرية ، ومعانى فطرية تدل على مشاعر قوية . وهو فى الحقيقة لايقصد أبداً إلى نقل لغة العامة كما هى ، ولا يخطر بباله أن يعد الفلاحين من الشعراء ، وإنما يريد أن يُدخِلَ فى نطاق الشعر المواقف العادية وشئون الحياة اليومية وأن يصبغ الخيال فيها صبغة فطرية : بإدخال بعض الصور الحية فى لغة هؤلاء .. كى يكتسب الشعر حياة وقوة . وعنده أن كل شعر جيد ليس سوى فيض تلقائى لشعور قوى . وكلما كان الشعور فطرياً مما نحسه كل يوم كان أقوى أثراً وأكثر شاعرية . ويعترف «وردزورث» مع ذلك أن لغة الشعر أسمى نظاماً ، وأدقّ معانى ، وأقوى عاطفة (١) من لغة العامة . وقد أثارت دعوته جدالا واعتراضات كثيرة من الرومانتيكيين أنفسهم لا نريد أن نطيل بذكرها ، ولكن إذا فهمنا حقّاً ما يقصد إليه « وردزورث » وجدناه يمثل وجهة النظر الرومانتيكية التى كانت بمثابة رد فعل لأرستقراطية اللغة عنـــد الكلاسيكيين . إذ أن هؤلاء كانوا يَعْتَدُّون بأسلوب الطبقات الأرستقراطية ، ويقسمون الألفاظ إلى نبيلة وغير نبيلة ، كما هى حال طبقات الشعب .

(١) انظر : Wordsworth : Observations Prefixed to Second Edition of the Lyrical Ballads (1800).

مثلا ، يرى دُرَيْدن Dryden أن لغة الشعر الحق ، والنمـوذج الصادق للشعر الصحيح يتمثلان فى لغة الملك والحاشية ، وكذلك كان يعتقد « پوپ » و « سويفت » Swift و « چونسون » Johnson من الكلاسيكيين الأنجليز[١] ، فكانوا يحملون على لغة العامة وما فيها من إسفاف وابتذال . ويقول « أنطوان ريڤارول » ممثلا وجهة النظر الكلاسيكية الفرنسية :

« إن الأساليب فى لغتنا (الفرنسية) مقسمة كتقسيم الرعايا إلى طبقات فى بلادنا الملكية ... ومن خلال هذا التقسيم الطبقى للأساليب يستطيع الذوق السليم أن يجد طريقه » (٢) .

وقد ضاق الرومانتيكيون ذرعاً بهذه القيود ، ونادوا بحق العبقرية فى وجه كل ما يحد منها ، ونعَوْا على الشاعر أن يلجأ إلى وجوه البلاغة التقليدية ، وإلى الصّور القديمة الموروثة التى لم تَعُدْ حية . لأنها غير منبعثة من ذات الكاتب وحياته وبيئته الخاصة . فأصبحت فى عداد التراث الثقافى .. ننظر إليها كما ننظر إلى قائمة الألفاظ فى قاموس قديم . وعند الرومانتيكيين لا فرق بين الكلمات بعضها والبعض الآخر . فلا وجود لكلمات نبيلة وأخرى مبتذلة . بل يمكن أن يكون للكلمات المألوفة المبتذلة معنى رفيع يسمو بها فى موضعها من الصورة إلى ما لا يصل إليه سواها من الكلمات . وينبغى عندهم تسمية الشىء باسمه دون تكنية عنه ، ودون إحاطته بصفات تخفف من ثقل تحديده ، أو تدل على صفته الملازمة له كما هى الحال عند الكلاسيكيين . وكان لهذه الثورة فى الأسلوب أثر بالغ فى حملة ذوى الأذواق الكلاسيكية على الرومانتيكيين . وأقوى من قام بالرد على هؤلاء «ڤيكتور هوجو» . فى قصيدة له طويلة . نختار منها قوله :

« قد أطلقت عاصفة ثائرة ، ووضعت على القاموس القديم قبعة الثورة

(١) انظر : F. Kermode, op. cit. P. 10 - 11 وكذا

(٢) انظر : Wimsatt, op. cit. P. 276 - 277, 343, 348, 350 - 354

وكذا : Antoine de Rivarol : Discours sur l'Universalité de la Langue Française (1870).



ڤيكتور هوجو

الحمراء ، فلا كلمات أرستقراطية وأخرى وضيعة . ولا وجود لكلمة لا تستطيع الفكرة فى تحليقها الطليق أن تقع عليها ، ... وصرحت حين أشهرت هذه الحرب : الكلمات سواء ، حرة رشيدة .... وخرجت من دائرة الكلاسيكية وحطمت فرجار قواعدها ، وسميت الخنزير خنزيراً ، ولم لا ؟... وصحت مع العاصفة والصاعقة : حرباً على البلاغة ، ولكن سلاماً مع النحو ... ولم أكن أجهل أن اليد الثائرة التى تحرر الكلمة تحرر معها الفكرة . وقلت للكلمات : كونى جمهورية ! وعيشى كثرة غالبة جياشة بالحياة ! واعملى ! واعتقدى وأحبى ! — وجعلتها تتحرك جميعاً ، وربيت فى شراسة بالشعـر الأرستقراطى إلى كلاب النثر السوداء » (١) .

وقصداً للإيجاز نختار قصيدة من الشعـر الرومانتيكى . يتمثل فى صورها جميع ما ذكرنا من خصائص ، هى قصيدة «ڤيكتور هوجو» فى ديوانه : « أوراق الخريف » وعنوانها : « ما يُسْمَعُ فوق الجبل»[٢] . ونقتصر على ترجمة الأجزاء التى تمثلها

(١) انظر : V. Hugo : Les Contemplations : Réponse à un Acte d'Accusation.

(٢) انظر : V. Hugo : Ce qu'on entend sur la montagne, in : Les Feuilles d'Automne, V.

كلها فى سيرها العضوى العام نحو غايتها . يقف «ڤيكتور هوجو» فوق قمة جبل يطل على البحر. السماء فوق رأسه . ودون أقدامه المحيط والأرض . يصغى ويفكر . ويصف الصوت المزدوج الذى يرتفع من الإنسان فوق اليابسة ومن المحيط فى هديره . انظر كيف يصف «ڤيكتور هوجو» أفكاره الفلسفية الثورية، وخواطره الإنسانية .. صوراً رومانتيكية :

« ... وعما قليل ميزت نوعين من الصوت ، على أنهما مختلطان منتقبان ، يمتزج بعضها ببعض ؛ نحو السماء ينطلقان ، من البحار ، ومن الأرض ؛ يتغنيان معاً الأغنية الخالدة ؛ وقد ميزتهما فى همساتهما العميقة ، مثلما يرى المرء تيارين يلتقيان تحت الموج :

أحدهما ينطلق من البحار : هو أغنية التمجيد ، وهو اللحن السعيد ؛ هو صوت الأمواج تتحدث فيما بينها .

والصوت الآخر ينطلق من الأرض حيث نقيم : صوت حزين ، همسات الناس .

وفى هذا اللحن الكبير الذى يتردد ليل نهار ، لكل موجة صوتها ، ولكل إنسان ضجيجه .

وكما قلت : كان المحيط الجليل ينشر صوته المرح المسالم ، ويتغنى كزامير داود فوق الجبل ، يشيد بجمال الخليقة . وهديره الصخاب تحمله النسائم أو تحمله العواصف ؛ دون انقطاع يصعد إلى الله ، أكثر ظفراً أو أكثر انتصاراً . وكل موجة من موجاته التى لا يكبح جماحها سوى الله – حين تخر الموجة الأخرى – تصعد هى تتغنى بعظمة الخالق...

على أن إلى جانب اللحن المبجل ، ينطلق اللحن الآخر ، كصهيل حصان يجفل ، أو كصوت مقبض صدئ فوق باب الجحيم ، أو كوتر من نحاس على عود من حديد ، يصر صريراً : بكاء وصيحات ، وسب وتجديف ... ولعنات وإلحاد وضجة ، فى دوامة الموجات من صخب الإنسانية . فما أشبهه بما يرى المرء فى الأودية من أسراب طيور سود تنطلق ليلا جماعات جماعات . فما ذلك الصوت الذى تنطلق آلاف أصدائه تئز أزيزاً ؟ وا أسفاً ! ، إنه الإنسان والأرض يبكيان .

أى إخوتى ! هذان الصوتان العجيبان الرائعان ؛ دون انقطاع منطلقان مكبوتان ؛ يصغى إليهما الأبدى طيلة الأبدية ؛ أحدهما يقول : « أنا الطبيعة » ، والآخر : « أنا الإنسانية » .

حينذاك أخذت أفكر ، إذ أن عقلى الوفى لم يبسط قط جناحه كما بسط ؛ وفى ظلمات نفسى لم يشرق قط نور كما أشرق هذه الآونة . وحلمت طويلا ؛ وتأملت على التعاقب فى الهوة المظلمة التى تواريها دونى صفحات الموج ، ثم فى الهوة الأخرى التى انفرجت عنها نفسى وليس لها من قرار ؛ وتساءلت : لم كنا فى هذا العالم ؟ ثم ما هى الغاية من كل هذا بعد ؟ وما قيمة الروح ؟ وأيهما أفضل : وجود الجمادات أم حياة الأحياء ؟ ولم يظل الله ، وهو وحده الذى يستطيع أن يقرأ كتاب الطبيعة الذى ألفه ، يمزج أبدياً ، فى لحن مقدور ، أغنية الطبيعة بصيحات آلام البشر ؟ » .

فى هذه القصيدة نرى «ڤيكتور هوجو» يصغى من جهة الى صوت البحر الفسيح اللانهائى الوديع القوى ، المؤتلف فى موسيقا لا توصف .. إنها موسيقا نشيد وتمجيد تغمر الأرض السكرى ، وينتشى منها الشاعر كأنه من خواطره فى بحر آخر ؛ ومن جهة أخرى يصغى «هوجو» إلى أصوات الإنسانية آسياً على مصير الإنسان ضلت به طرق السعادة .. يجأر بالشكوى وبالتجديف ، ويأتلف الصوتان فى لحن خالد ذى شطرين . فهو تبجيل وتقديس ، وسعادة فى صوت البحار ، وهو بؤس وشقاء فى أصوات الناس. ويتوحد الشطران فى تصوير حيرة الشاعر الميتافيزيقية ، وعطفه على مصير الإنسانية . وواضح أن الأرض والبحار يمثلهما الشاعر فى هذين الصوتين ليستشف خواطره الحائرة الثائرة منهما ، ويسوق أفكاره الجليلة نتيجة لتميز معانيهما ، وتتحرك القصيدة فى وحدتها العضوية بتقسيم الصوتين ، وتصوير خصائص كل منهما ودلالته ، ثم بالتقائهما فى الدلالة على الحيرة والثورة الميتافيزيقية .

وهكذا كانت الصور الرومانتيكية فى الشعر الغنائى نتيجة للخيال الحر الطليق ، ونتيجة لهذا الخيال الصادق فيما يسوق من صور إنسانية ، اكتملت لها صبغتها الفنية الذاتية نتيجة لجهود الفلاسفة والنقاد نحو قرن من الزمان . فلم تخرج هذه الصور الشعرية إلى الوجود نتيجة هوى فردى ، أو دعوة طائشة ، أو اتجاهات مرتجلة . وقد تعاون فى خلقها الفلاسفة ، وتبعهم نقاد الأدب . إذ أن الفلسفة لا غنى عنها للنقد « فى كل بلد ذى أدب قوى حر »(١) ، كما تقول « مدام دى ستال» الرومانتيكية . ولذا رست هذه الأصول الفنية وأنتجت أدباً قوياً حياً استجاب لحاجات عصره . وقد ثارت المذاهب التى تلت الرومانتيكيين على بعض هذه الأصول الفنية ، ولكنها احتفظت بكثير منها ، وسنرى أسباب الثورة أو الإبقاء عليها فيما نوالى من دراسة .

(١) انظر : Mme De Staël : De l'Allemagne, P. 383.



فن الذات..

كتابة السيرة الذاتية في عصر النرجسية

وليم جاس *

ترجمة: ياسر شعبان *

الإنهماك في الذات؛ كما أخبرونا، أصبح السبق الرئيسي لعصرنا الحالي. وهو نشاط فردي. تبعاً لهذا أتصور «ورقة نشاف» تُظهِر تَغيُّراً في لونها وفقاً لما امتصته، لا يلبث أن يختفي. مثل قطة شيشاير Cheshire Cat بالتخفيف البطيء. وهكذا فإذا كان النجم أكثر أهمية من الفريق، والعشيرة أقرب إلى إهتماماتنا الحقيقية من المجتمع الأرحب، وإذا كانت الأقليات تُعزز لترقى إلى الأغلبية؛ وإذا تفردت الطوائف بالإستحواذ على القداسة.. عندئذ يكون حَريا بنا أن نعتنق التعددية المُطلقة التي تقترحها ذاتيتنا. وهذا مِن شأنه أن يدفع المرء إلى ما يُشبه المنزل الخاوي، لكن ماذا نود. في الحقيقة. أن يرى العالم؟!

ياسر شعبان: كاتب من مصر.

أُنظري (ماما) أنا أتنفس، راقبيني وأنا أبدأ خطواتي الأولى القلقة، وأستخدم نونية الأطفال Potty؛ أخربش أختي، أنزع سدادة الزجاجة، وأستحث الخطىء نحو البلوغ.. ياله من صبي..!!

هذا بالتأكيد يستحق علامة خاصة - للذكرى - على قمة حياتي.

وهكذا أكتُب تاريخي الجميل؛ وثمة عقبة دائماً.. فما هو الشكل الذي أستطيع إحصاءه في تقاطعه مع وعي آخر، أو مع خشبات العرض الجماهيري الأكثر قسوة.. ألا وهي الورقة المطبوعة..؟!!

تتوقف القُدرة على رؤية ذواتنا مثلما يراها الآخرون على قَدر الحُرية التي يتمتع بها مُراقبون قادمون من فرنسا، مُبحرين في راحة.

فحتى المرآة عندما تضع جُزءاً منى أمام نظراتي المُحملقة، فهذا ما سَمحتْ له أن يظهر «يسقط» عليها. فأنا لا أستطيع رؤية كُل ما حولي، بغض النظر عما إذا كُنتُ أمشي أو أجلس أو أدور حول نفسي بُسرعة لأفاجىء مؤخرتي بمواجهتي لها. كذلك قد أكون غافلاً عن هذه الأجزاء - منى - لتلاشيها من حواف عينيّ.

وليس لقبح ما تتركه كثرة تعرجات قدمي أينما ذهبتُ أي وقع عليّ، لأنني أنا - فقط - مَنْ يستطيع الشعور بروعة هذا الأثر.

وإذا كُنتُ أظن ابتسامتي ساحرةً؛ فإن الارتخاءة البسيطة في جانبي شفتيها - الإبتسامة - ينقل حتى الذين يعتبرونها ساحرةً شعوراً باليأس والإشمئزاز والترفع.

وبالإضافة إلى هذا - لا أعرف موقفاً لا يحتاج لدعوة مُشاركة، ونمطياً، حتى ذرف الدموع، رغم أنني أستحثُ سعادتي (مثل ويليام جيننجز بريان) بالنيابة عن الله فالبُكاء سَيُلصق بي تُهمة الكذب في اعتقاد مُعظم المُتفرجين، لأننا في الحقيقة لا نعتقد في أي شعور آخر سوى شعورنا. ونُخمِّن ما يحتويه عقل آخر مما نستقبله منه؛ من صوت عُلوى في صرخاته وأنّاته وتنفسه البطىء، من جسده «وزنه وقوامه»؛ من مشيته «تيهه وخيلاؤه»؛ من الوجه «سماته».

وبالنسبة للأنين - ألا يُضيف إلى وجعنا وشعورنا بالاشفاق على لحمنا المتورم، وكذلك إلى خططنا التآمُرية المتواطئة.

ويقول البعض: من الأنسب أن نعتمد على الفعل ليُعَبِّر عن نفسه. فالتاريخ شيء ما قبضنا عليه في صورة فعل. وللأفعال - فقط - عواقب ذات أهمية جماهيرية. فالحالات الداخلية لا تُعتبر دليلاً، والآلام - على سبيل المثال - من المُمكن تصورها أو تحديد مكانها بشكل خاطىء. لذا - فبدلاً من أنّات الألم المُغالى فيها، فمن الأفضل تحديد أين العظمة المكسورة أو السنة المُصابة (ومَرّةً حاولَ «جون ديوي» أن يُبَرهن على أن سِنّةً بها ألم ليست دليلاً كافياً على عدم وجود عيب في مكان ما..) وحتى عندما أعِد آخر بأنني سأمنحه حُبي، سيكون هذا المُستَقْبل المحظوظ حكيماً عندما يتريث ويَزِن ما يُقدمه له هذا الحُب في مُقابل ما سَيُكلفه من الاهتمام.

وبينما المشاعر لا تساوي عشرة أو اثنا عشر سِنْتاً، فإن سعر البيض إلى ثمانية عشر سنتاً، فأيهما إذن تعتقد أنه يفقس الكتاكيت في الفناء؟!

وأوافق «أرسطو» في إصراره على أن الشيء الجيد هو ما يقوم به شخص جيد. لكن هل يحتاج الجيولوجي أن ينفذ إلى داخل صخرة ليقرأ ماضيها؟ هل تروي عالمة النباتات نباتاتها؟

هل يُشارك المُتخصص في علم الحيوان ضفادعه آلامها عندما يعمل بمشرط في أحشائها؟

فلماذا نحن قادرون على جمع ألم العالم في حلقة معدنية؛ ورغم ذلك يتبقى فراغ كاف لأصبع، حيث اللاوعي أبداً لا يختال بَل يتضاءل على المسرح أو يشغل مكان القفل على باب حُجرة الملابس.

إن كتابةُ السيرة الذاتية كتابةُ حياة؛ وجُزء من التاريخ. لذا تحتاج الكثير من الجهد. وعندما يشرع الواحد في إنجازها يُمكنه أن يتوقع موضوعاً مُهماً بشكل أو بآخر للتاريخ كُله. وعلاوة على ذلك - إذا ما استثنينا «موسوعة الموتى» كما تخيلها «دانيلوكيس» حيث نَعَى كُل واحد جاهز تماماً أو موضوع في سياق يهتم بالتفاصيل التافهة - فإن الغالبية العُظمى من الجنس البشري تَخْلدُ للراحة الأبدية، كما كتبت «جورج إليوت» في قبور بلا زوار. ولا يُخلفون وراءهم أي شيء يُشيرون به إلى وجودهم السابق؛ ورُبما - نقوش مُبتذلة على حجر. وفي كل جنازة - العبث هو الروح السائدة. وقتلة قيصر المأجورون لَمْ يطعنوه بأرواحهم، وهكذا في الآخرة لا تُصبغ أشباحه بدماء القتيل، فقط الدم يكسو السكين.

كتابة السيرة الذاتية.. كتابة الحياة، فرع من التاريخ لكنه فرع منزوع - رُبما بوحشية - من الجذع؛ في اللحظة التي وجّه «مونتيسيكو» العين التاريخية نحو الأفكار الرئيسية الكُبرى ونحو الوجهات الاجتماعية العامة، ومنها - حسبما أعتقد - قد انبثقت السمات الفردية الخاصة.

وإذا ما آلمتني سِنّتي، فهذا رغم كُل شيء ألمي، رغم أنها قد تُعَبِّر عنه أفضل منى بواسطة «التورُم». أما عندما يكون قلبي مُثقلاً بالهموم فهذا أمر فريد رغم أن ما يثقله لا يكاد يُرْعِش عارضة التوازن. فمثلاً - إذا ما كُنتُ خائفاً، لا تَقُلْ لي وأنْتَ راض عن نفسك إنك تُشاركني خوفي وتتفهم موقفي. وإلى أي مدًى تستطيع أن تعرف كيف أشعر؟! - أليست هذه شكوانا المهمومة؟ - أليس هذا هو نبذُنا المُبالغ فيه للتعاطُف مثل قطعة من الحلوى الرخيصة على طبق رخيص.

هناك آلاف من الطُرق العلمية المُتشابهة لننجز موتنا، من بينها «تعطيل الحواس فلا يكون إلا هذا الانتماء المُرعب (لـ «لا - أحد») حتى داخل الشكل الطبي الحزين فثمة رُعب

ضخم مثل الذي يبدو على فأر وقع في المصيدة، يبدو عملاقاً مثل صنم سمين: مُلْتح مثل بعض المحاربين الشماليين القدامى؛ وعلاوة على هذا باهت وغير واضح من الركن وغير فاصل.. مثل نسيلة من الكتان. وبدون كل هذا لا نستطيع أن نصنع تاريخاً.

للمعرفة قطبان؛ ودائماً مُتنافران: قطب شهواني وقطبٌ رُوحاني. وتتجلى (المعرفة الشهوانية) في: الضرب باليدين، شنق الحقيقة بالرأس أو الإليتين، قياس الكُتلة والحركة، مُعايرة الانفجارات الشديدة وحساب مصادر الإمداد. بينما (المعرفة الروحية) والتي يتم الشعور بها بشكل غير مرئي داخل التراث، فهي رغم كل شيء صراع ذاهل ومُرتبك. وهي بمثابة خشبة المسرح التي تُلقى من فوقها المونولوج أحادي الصوت الذي يُعَدُّ تمثيلاً لحياتنا. وتتحقق السيطرة على هذه المعرفة بواسطة: المبادىء الداخلية، الأشياء الخصوصية الحميمة، الدوافع، الإغراءات، التكتم، الخجل والفخر.

كتابة السيرة الذاتية تُعتبر بمثابة حياة تكتب نفسها كما لو كانت تنتهي أو تستمر، وأحياناً. تُكْتَب السيرة الذاتية بمُساعدة (صاحب هذه السيرة Biographee) لكن هذه المحاولات القليلة، غالباً ما تكون ذات نهايات مفتوحة وناقصة مركزياً والموت هو النهاية الطبيعية لها. فيتردد صوت الناقوس مُعلناً «إشاعة» مفادها أن الميت سوف يُدْفَن، مع الإيمان بأنه «أو أنها» سوف يُبْعَث يوم الحشر، وعندئذ تظهر كُل الأفعال المُسجلة وتتبدى السمات على الوجوه.

ويُعتصر العقل داخل هذه المزحة: الأبطال والبطلات، رءوس التاريخ، ليسوا للفردوس بل للرف.

وإذا ما قفزنا من هذا الجانب «الإصرار والتأكيد». وبُسرعة كافية. إلى إنكاره (من الإعتقاد في أنني أستطيع أن أعرف مكاني فى المشهد، فقط برؤية الآخر لي دون ريب) عندئذ يُمكننا أن نغرى أنفسنا سريعاً بأنه: لا معرفة الذات، ولا أي نوع آخر من المعرفة في الإمكان. ومثل هذا الإغراء سريعاً ما يغرق حتى القاع وبالطبع (بواسطة السماح لهذين الموضوعين أن يمتدا متوازيين ومُلاحظة كم هذين النوعين من المعرفة مُتساويي القيمة والمتكاملين) قد نستطيع أن نستنتج بشكل نهائي أن كُلاً من (الداخل) و(الخارج) لا يُمكن الاستغناء عنهما، وهذا كان حل (سبينوزا) ومن الحكمة أن تفعل مثلما يقترح.

ولنسأل الآن. كيف تبدأ كتابة السيرة الذاتية؟

من «الذاكرة».. حيث يحدث انقسام تلقائي للذات إلى: «الذي كان» «الذي يكون» وفي الإعتبار أن «الذي يكون» له أفضلية أنه قد كان «الذي كان» ذات مَرَّة.

بالإضافة إلى أن «الذي يكون» يكون في ظل رأفة الذات في الحاضر التي رُبما بلا رغبة في تذكُر الماضي، ورُبما ترغب أن «الذي كان» يكون غير ما كانته. وفي كل لحظة ينزلق جُزء من الذات باتجاه موضعه في الماضي، ويتم تذكره جُزئياً أو كُلياً. بتشوشات. وعندئذ تُصبح أكثر نقصاناً. وعندما يُمارس الكاتب الحذف عليها لصالح «الحبكة»، يُصبح النص. بلا شك مُفتقداً للدقة عند قراءته. وهكذا يوجد «خطأ طباعي» يُقَدِّم نُسخة أخرى مُعدلة من الأثر الأدبي. ومن المُمكن إرجاع هذا إلى تَعنُت الكاتب في تنقيح المشهد المألوف لك، وإحاطة موضوعه المُختار بذاته؛ كما أحاط سارتر بـ «جينيه»؛ ومثلما تُحيط الضاحية بالمدينة.. وتدريجياً تمتص مركزها باتجاه الخارج «المُحيط».

ويظن «كاتب السيرة الذاتية» أنه يعرف موضوعه، ولذا فهو ليس بحاجة لإيجاد بيان النوع الذي تشعر «السيرة Biographer» بأنها مُجبرة على الخضوع لتصنيفه.

لذا فـ «السيرة الذاتية» قد تتباهى بمعرفة ما قامَ به «فاعلها» يومياً فى حياته، خلال الفترة المُمتدة من بعد الحضانة وأول عراك بالأيدي.

وغالباً. يعالج تسجيلاته باحترام أقل مما يجب. وبالتأكيد لَنْ ينخرى عن نفسه كما لو كان قد ارتكبَ جريمةً. ومطلوب القبض عليه وتوجيه تُهمة له. وإلى حد ما. سيشعر بالسعادة لأنه أُطْلِقَ سراحه مُبكراً، لأنه يفهم تماماً أن موضوعات السيرة الذاتية تنتهي كُلها بالقلم. وبالطبع لَنْ يَظُن في «ذاته» كما لو كانت قادت حياةً مُهمة لدرجة تستدعي الاحتفال، أو كما لو كانت ماهرة بشكل كاف ليكون «الأداء» صائباً. ومن المؤكد أنه لَنْ يبدأ هذا المجهود الضخم وهو يعتقد أنه قادَ حياةً خرقاء، وهكذا سيزيدها سُقماً. بتعامله الأخرق. إلا إذا كان في الأمر نقود، وسوف يدفع الناس للبحلقة في أخطائه مثلما يدفعون لدخول خيمة المخنثين: حيث السيدات الحقيقيات إلى اليسار. من فضلكم. والرجال إلى اليمين. شكراً لكم.؛ وبينهما حجاب العفة المصنوع من الكنافاة.

وهكذا فالسيرة الذاتية الأمينة بمثابة مُعجزة؛ مثلما الجنس المزدوج؛ وكُل جُزء منها في ضخامة نزوى طبيعية.

ويميل (كاتب السيرة الذاتية) إلى تجاوز الأجزاء الغائمة بينما يؤطر مناطق الارتباك والضعف وَيبدو أن كُتاب السيرة الذاتية يطيرون جافلين قبل أن نفحص ما يخلفونه من آثار. لكن هل هُناك دوافع. لمثل هذه المُغامرة. لَمْ تُلطخ بالتخيُل أو الرغبة في الثأر أو الأمل في العدالة؟ وهل هذا لإحاطة رأس وغد آثم بهالة مُقدسة أو لتخفيف مُحتوى ذات مُنتفخة بماض آمن؟!

وبَعد، مَن هو هذا المُعْتَد بنفسه لدرجة أنه يستطيع أن يجد في حماقات سابقة درساً إنسانياً مُهماً أو ممتعاً؟ أو يتوق لجعل نفسه رمزاً لبعض الشباب الجُهلاء ليتبعوه كما يتبع الأحمق حامل الراية نحو المعركة؟

ويبدو أنه لكي تكتب سيرة ذاتية، يجب عليك أن تجعل من نفسك وحشاً. والبعض مثل (روسو، القديس أو جسطين) يُركزون على هذه الحقيقة مُحاولين إخفاء الخداع خلف الاعتراف. وبالطبع. كما أخبرنا «فرويد» فإنهم يعترفون بما

اقتنعت أرواحهم أنه الجريمة الأصغر.
وعلى كُل حال ، في طفولة المرء الثانية، هل يعود إلى البداية؟! حيث الحنين إلى الماضي؛ الأسى، الشفقة، والأهداف القديمة.. جميعها تتنافس لتجهيز المسرح وحَث المشهد على الظهور.
ولنتساءل: لماذا مِن المُثير جداً أن نقول ما يعرفه كُل واحد الآن: «لقد ولِدْتُ.. لقد ولِدْتُ.. لقد ولِدْتُ..» «لقد أرهقني ركضي اللاهث»، «لقد خُدِعت»، «غير أني كُنْتُ أتصف بالاستقامة»؟!!
ودائماً ما يُمثل مؤرخو الطفولة تحديدات يائسة، حيث أن سماتهم قد تكونت نتيجة لـ: هذا الجُرح أو تلك اللكمة، وكذلك بعض الضعف في الحاضر مِن الممكن تفسيره.
وغالباً ما يُزْهق هذا القدر المتواضع مِن خدمة الذات كاتبه، أو يصبح «الكاتب» مُثقلاً بماضيه الخاص، ويُنْكِر «بقسم كاذب» سنواته الإخيرة.
وأحياناً ـ يقطع القدر الحبل، ويموت كاتب السيرة الذاتية في سرير حبه، ورغم ذلك لايزال مُعتلياً الذات.
وحيث أنه يُعْتَبَر من «غير الحكمة» أن تنتظر لتكتب سيرتك إلى أن تُدْفَن وتتعرى عظامك وقد تختار أن تُبَكِّرُ قليلاً، مثلما فعلت «جويس مينراد» عندما كتبت ذكريات نموها ونضجها وهي في الستين موجهةً نظرها إلى سن الثامنة عشرة.
ولِمّ لا؟! ففي الغالب مُجرمونا أطفال. فالأطفال يبتكرون ويُنفذون الجُزء الأكبر من تفاهتنا وسخافتنا، فهُم ببساطة مستهلكون مُتسلطون. ومُعظم ثقافتنا يُبتكر ويُضبط ويستهلك كذلك بواسطة الأطفال في سِن الثالثة عشرة.
كثير مِن الحيوات فارغ تماماً مِن كُل ما هو شيق أو مُمتع لدرجة أنه يجب على مَنْ يحياها أن يقوم ـ أولاً ـ بعمل بطولي مثل: الإبحار وحيداً حول العالم أو تسلق قِمة خطرةً فقط ليرفع نفسه فوق الوجود الحقيقي. وعندئذ يكون قد خلقَ حياةً ليكتب عنها. كما لو كان (الشيطان) يسترجع تحديه لـ (الله)، وطرده مِن الفردوس وسقوطه الأبدي في الفراغ الأثيري. وكذلك هبوطه المُلتهب في بُحيرة مِن نيران التهذيب والتطهير. ويبقى أن ننبه أنه (الشيطان) لَمْ يتحد (الله) ليصنع أخباراً فقط، ويُفضل البعض الكتابة عن أنفسهم بصدق مثل: سُكان الكهوف، لاعبي البيسبول: المُمثلين أو متسلقي الجبال. أو ليخلق سيرة ذاتية ذات سِمّة عملية.
وفيرة هي حيوات الجريمة، مثل حيوات الآباء الروحيين للبطولة في الغرب. بينما آخرون يتسكعون، مثل «بوزيلس»، على حافة الأحداث. وفي النهاية يستطيعون أن يقولوا: (لقد كُنْتُ هُناك، وهُناك رأيتُ «الملك لير» يكاد يُجَن. وأستطيع أن أخبرك عن ملك مُشاكس بغيض ـ الذي يصرخ ـ ومشهور بغفلته، الذي جلسَ ببطء وتنهد بحسرة..) وعلى الرغم مِن ذلك قد تجد نفسك في خضم أحداث مُهمة.
ويُصبح سقوط «سايجون Saigon» حول شخصك مثل سقوط بُرج مِن الطوب، أو مثل ابتسامة الحظ. يحدث كما لو كان طقوساً مُبتذلة؛ تُصبح عفيةً أكثر منها مُعتلة، بناءً على ذلك تشعر «الذات» أنها مُكبلة: أو شمّت رائحة الإسطبلات الكريهة قبل أن يُنظفها «هرقل» أو كما لو كان دم رئيس تَمّ اغتياله ـ قد تطاير على قميصك أثناء ركوبك في موكبه.
نعم ـ هكذا قد يُصبح للرواية قيمة لمُسافري المُستقبل الذين رُبما لا يرغبون في أن يسلكوا هذا الطريق.
ولنا فيمن سبقونا مثال نبيل وواضح. فها هو «بيرنال ديازدِل كاستيللو» الذي كان جُندي مُشاه في جيش «كورتيس» . وقد ضايق هذا الجُندي السلطات السابقة العاجزة المشكوك في أهليتها، ذلك بقوله الحقيقة (ليس في البداية ـ الوسط ـ النهاية..) بل في كتابته لتاريخه الحقيقي عن مراحل نشوء «أسبانيا الجديدة».
وقَدّم عمله الأمين المتواضع بهذه الجُملة البسيطة: (بُمراقبة نفسي والمعركة التي خُضتها ـ بعون الله ـ سوف أصف ببساطة تامة، كشاهد عيان عادل، دون تغيير الأحداث بطريقة أو بأخرى. فأنا الآن رجل عجوز، تجاوز عُمري الرابعة والثمانين فقدتُ قُدرتي على الرؤية والسمع ـ كما شاء القدر ـ كذلك ليس لدى أية مُقتنيات ذات قيمة لأتركها لأطفالي وورثتي. وهذه قصتي الحقيقيةُ وسوف يكتشفون كم هي رائعة..!!) ونحن نُصدِّقه، ليس فقط لأن ما يقوله ينبض بالصدق، بل لأنه مثل: «كيفالوس في جمهورية بلاتو» فهو الآن قريب للتحرر من العالم وطموحاته ـ مِن الجسد ورغباته.
وتقريباً تُثير نفس الدهشة: رواية (أبسلى شيري جاراد) عن آخر حملة انتراكتيه لـ «سكوت» ضمن أسوأ رحلة في العالم. أو قصف «جامز هاميلتون باترسون» الواضح للحياة على جزيرة فلبينية جرداء واللعب في الماء.
وبلا شك ـ هذه ليست «سيرة ذاتية» لأنها ينقصها التعمد المدروس. فلا أحد يُريد أن يخوض في حياة والديك للوصول ـ فقط ـ إلى الوجه الجنوبي «الآخر» أو يرغب في القراءة عن زواجك ليستمتع بمُغامرتك. علاوة على ذلك ـ عديد من هذه الذكريات مُخبطة لأشياء قليلة تمت رؤيتها أو تحمُلها أو بطريقة ما اجتيازَها، بحيث يُصبحون مُختلفين عن الثرثرة المُثيرة للصحفي الذي تعثر في مُعسكر للسفاحين أو وقفَ في الميدان حيث يُصنع الشُهداء الذين لا يُمكن دعوة الرواية بدونهم بـ «سبر الأغوار المُصاحب للذاتية».
فأين الـ «أنا»، الـ «أنا» القديمة، الـ «أنا» الحُلوة، الـ «أنا».
(رغم ما يُدعى بالصحافة الجديدة، التي مارسها «كابوت وما يللر» لفترة، مُحولين المُحررين إلى ضمائر، ومُلحقين العار بالإحتراف).
وبالطبع ـ ثمة عقول قليلة ذات حركة لحظية، وآخرون لهم شخصية مُعقدة جداً تامة ومُترفعة. وكل ما نرغب فيه هو

معرفة «كيف» و«لماذا».

كـذلك ـ قليليـون مَنْ لهم مُوهبـة خـارقـة للعـادة، وتتـمـيـز حساسيتهم بقدر كبير من التطور والثراء والدفء.

نحن نظن بسذاجة ـ بسذاجة شديدة ـ أنهم يُغادرون الفراش بجلبة مثل «بهلوان» ويطبخون بيض الإفطار كما لو كانوا طباخين، ويقفزون إلى عملهم بخطوات راقصة. نحن نظنهم أرباباً أو قديسين مُطلعين، هذا فقط لأن غازاتهم «ريحهم» لا تشبه رائحة شيء فاسد.

ورغم ذلك فكاتبنا «كاتب السيرة الذاتية» لديه حياة مليئة بالمعرفة الخاصة، وعلى دراية بالأفعال ـ الكبيرة والصغيرة ـ التي كان مُجرد شاهد عليها، ويتذكر فقط: أنها تستدعي مذاقاً للابتلاع قديم أو رائحة جميلة أحبها حبيبها «لكنها فقط تتذكر» أو شعور عند رؤية بيضة كسرتها أو أثر عضة من صغيرها.

بالطبع أعاد «لنكولن» جمع المطر فوق السطح عندما وقّعَ على الوثيقة: «ألا تتذكر هذا عندما كُنْتَ طفلاً يُرْعُماً تُضْرَب بشدّة في حظيرة المواشي على مشهد من «سـأم الأغنام»، وكيف التصقَ التبن بـ «السويتر» الذي ترتديه، وما سرّ هذه المنطقة الداكنة على رُكبتيك؟!!!

وحتى الآن ما فائدة هذه الإحساسات لكاتب سيرة حقيقي؛ الذي يَنْصبُ اهـتـمـامـه على الطريقـة التي عِشْتَ بهـا؛ لارتباطها بما قُمتَ به من أفعال؟!

هكذا ينصبُ اهتمامه على ما فعلت بسبب ما يقود إليه من أريكات وحيرات.

وبين الـ «أنا» والـ «مُدْرَك الحِسي» تتـرنح من الإكـزيما. فعندما يقول كاتب السيرة الذاتية «أنا رأيت» فهو ينوي بذلك أن يُعَدِّل من «أناه» بتقرير من جهاز استقباله.

وبشأن التاريخ الضئيل لإفساد الشكل:

كان ذات مَرّة تاريخ يختص بما يعتبره مُهماً، بكُل ما فيه مِنْ عناصر لهذه الأفعال: مُكتشفو الأحداث العظيمة، والقوى التي تحثُ عليها أو تُعَبِّر مثل هذه الأفعال. ويُعاني المؤرخون من صعوبة تقرير ما إذا كان التاريخ يُعتبر بمثابة أفعال فـائقـة ـ لرجـال فـائقين؛ أم آثار هـامـة لقـوى مـثل: (المُناخ ـ العادات الحالة الإقتصادية ـ البنيات الإجتماعية ـ التغذية ـ سـر الوجـود الأعظم..) لكن مـهـمـا كـان الرئيس؛ فـالرئيس دائماً ضخم ـ مهيب ـ ممتلىء بالقوة ويختص بمُنتصف خشبة المسرح.

وفي نفس الوقت الذي تُضـاعـف فـيـه الآلات ـ بالتـاسخ ـ الأشـيـاء، ويتكاثر الشـبـاب بُسـرعـة تفـوق قـدرة الحـروب والمجاعات على إنقاص أعدادهم.

وتصل الديموقراطية للحد الذي تتملق فيه عامة الناس، وتُخبـرهم بأنهم يحكمـون، وبأن التـبـادلات التـجـارية في انتعاش والأجور ارتفعت. وتُصبح النقود هي الرب الحقيقي، عندئذ تحل الأرقام محل الأفراد المُهمين، ويغتصب التافه العرش الذي على شكل كُرسي مُعسكر فوق مقعد سينمائي، فيتطلع التاريخ إلى الشخص «كاشف الأسرار»، ليس بحثاً عن القوانين، بل تُفَضّل الأكاذيب عن الحيوات السحرية على تدابير القدر.

وعندمـا حـدَثَ هذا؛ وبخـاصـة فـي القـرن السـابع عـشـر، أصبحت الرواية تُكْتَب لأجل تسلية سيدات الطبقة المتوسطة وإعطائهن بعض الأهمية: أخلاقهن ـ اهتماماتهن ـ جولاتهن اليومية ـ مطامحهن ـ وحلمهن بالرومانسية.

وهكذا ركّزت الرواية على غـيـر المُهم ومُحـاكـاة الواقع مـثل المُهرج الأكثر جراْة. وحَلّت (مول فلاندرز، وكلارسيا هارلو) مُحل (ميديا، وأنتيجون). وبدلاً من المُغامرات الحقيقية تُصنع مُغـامرات على الموضَة. وبدلاً من الرحـلات الخطرة التي يحملنا خلالها «كروزو» إلى أيامه، وبدلاً من كتابة سيرة الوزراء واللوردات، نَحْصُل على حِزَم من المُراسـلات الزائفة التي تحكي عن الغوايات والخيـانات. وبعد كُل هذا لا يبقَىَ سوى الترحيب بالدراما فـوق المُعتـاد عن الحياة المُعتـادة المكذوبة. حـينئـذ يُصـبـح في حـوزة المؤرخين كل وسـائل الاستثمار، فالنادرة المُثيرة والشخص الداعر سيملآن من الآن صفحاتهم.

ومن القِدَم، التاريخ بَشري وشخصـاني ومليء بالتفاصيل المُتعينة، ويحتوي كذلك على التشويق مثل مجلة مسلسلة.

وهكذا نستطيع قَول: إن التاريخ والقص بدآ جـمـاعـهـمـا السوقي المُبتذل، أو إذا فضلت رقصتهما الوحشية. فلقد غزا تكنيك القص كتابة التاريخ؛ واستنفدت شراهة الروائي المادة التاريخية الخام. ووصَلَ هذا الآن للحد الذي لا يُمكن التفريق فيه بينهمـا (التاريخ والقص) أحيـاناً. كذلك من الصعب ـ الآن ـ أن تجـد مَنْ يهـتم. ولا سـبـيل إلا السـيـرة الذاتية ليجد الواحد هذه التوليفة المُثلى حيث تنبثق الرواية مِنْ رسالة ـ مُفكرة ـ تقرير صحفي، وكذلك كل ما تعتبره ذاتا حية مُتمثلة في كُل تسجيل للحياة الخاصة. عندئذ تُصبح الموضوعية هي موضوع كُل شخص.

ولا أظن أنه من المُمكن زعم أن التاريخ: (الذي رَكَّزَ انتباهه على الحـروب، والثـورات والسـيـاسـات والمال، وكل أشكال الكفـاح والنضـال، بينمـا أهملَ مُعظم مـا يرتبط بما ابتكره الوعي البشري مثل: اكتشاف «القياس المنطقي»؛ اختراع السلم القوى «الدياتوني» مصحوباً «بالتنويت»؛ وكذلك «البُعد الثالث» الذي أصبح لقرون ولع الرسامين) قد وجدَ أخيراً مـا ينشـده في الصلة الوثيقة بالقص في اتجاهه للداخل، والذي من أجله يُحْتفى بأكثر الأماكن شيوعاً، والأفكار ذائعة الصيت لدرجة الابتذال. كذلك يتم تناول العلاقاتية بوسائل دعائية ولسان مُراء كما لو كان يغزل الحديد.

يتسم مسرح أحداثنا الحالي بالجدل المُتكاهن، لهذا فنحن بمثابة شهود الآن على عودة أهمية «الذات الفردية». فها هي «الأميرة مادونّا» (وليست أميرة حاكمة بالطبع ولا يُمكن اعـتـبـارهـا أمـاً مُقـدسـة بالتـأكـيـد) واحـدة مِنْ نجـوم الأستوديوهات والشاشة الذين يُرَصعون وعينا بالنجوم.

هكذا يُصبح التاريخ مثل «كتاب كوميدي».. سيرة ذاتية مليئة باعترافات داعرات الفيلم السينمائي، أو مُلخص لحيوات غير المثقفين والأجلاف أصحاب الأصوات العالية والذين تُمثّل خُلاصة حياتهم لنا دغدغة الأشباح الذين مازالوا يحتفظون بوجودهم هم دون استحقاق.

وإذا فكرنا في إشراك سيرتنا الذاتية في أي حال/ قضية، فأين سَنُفتش بالإضافة إلى صُحفنا - مُفكراتنا - عن أجندات المواعيد وقوائمنا الإجتماعية؟! وبالطبع سنطلب الرجوع إلى خطاباتنا، ونُراجع كُل مُقابلتنا لنتأكد إذا كُنا قُلنا ما قُلناه، وإذا كان فمتى يقولون أننا قُلناه؟

كذلك أي شريط ذكريات شوهناه رُبما بحماقتنا؟!

ما هي الأشياء التي تُستَخدَم كمصادر لكثير من السِيَر الذاتية؟!

بدايةً هُناك اختلافات بين: المُفكرات اليومية، دفاتر اليوميات، والمُذكرات بالضبط مثل الإختلافات بين التأريخات والمُذكرات وبين الرحلات والبيانات، وكذلك بين نصف حياة وشريحة من حياة وحيوات كاملة كرغيف.

ويجب أن نُلاحظ هذه الفروق جيداً، ليس لأجل الخضوع للأنواع الأدبية ولا حدود التصنيفات، ولا لمُعارضة خلط الأشكال (الذي سوف يحدث على أية حال..) بل لأجل أن يحمي العقل نفسه من التشوش وللاستمتاع برائحة توليفة ما، فلسنا مُطالبين بتناسى التباين بين الجزر والبصل.

وعندما ننظم دفاعنا الكلامي أو الكتابي، لا يجب أن نُغفل الإختلافات بين المُفكرة اليومية والخطابات والملاحظات للخادمة.

● **المفكرة اليومية:**

تتطلب المُفكرة اليومية تصفحها يوماً بيوم. وهكذا فغير جائز أن تُدَوِّن موعداً ليوم الثلاثاء يوم السبت. وصفحاتها مُقسمة مثل الوقت.

أما الفراغات فيجب أن تُملأ بـ «حقائق»: اختصارات، وتنبيهات للذاكرة. ويتسم نظام المُفكرة اليومية بالتقطع وعدم الترابط كما في «الإنشارات اللاسلكية» مثل: «لا مُكالمات من «جيل» لمُدة ثلاثة أيام.. يا الله - هل فقدتها؟ - رأى «باركر» مَرّة ثانية، مازال كما هو «جلاد». لقد طَلّقنا.

- انتهيت من بروست أخيراً.. شامباجان..

وتُعتبر مُتمرداً على قواعد الشكل إذا دونت - قاصداً - أياماً تخطيتها كما لو لَمْ تَكُنْ قد تخطيتها..!!

● **اليوميات:**

مازالت اليوميات تتبع القواعد المعمول بها، رغم أن المساحة التي تُغطيها أوسَع، وتتسم بأنها أكثر حذراً وتأمُلاً. وفيها تتراجع أهمية الحقائق لتحل محلها الانفعالات والأفكار.

وعندما تُصبح يومياتك مُمتلئة بالمعلومات، يعني هذا أنها بلا حياة داخلية ورغم أنها ليست في حاجة للتلميع، فإنها تستجدي العبارات:

(لقد أزعجني اليوم جلوسى جوار التليفون آملاً في مُكالمة منْ «جيل» التي لم تتصل بي طوال ثلاثة أيام. لقد قالت لي «سوف أتصل بك»، لكن هل كانت صادقة؟! وبجرأة اتصلتُ بها. رغم أنها منعتني عن هذا. لكنني لا أرغب في فقدان زبون ينفق الأموال التي تُنفق بها..).

(دخل باركر المحل، بالـ .. الوقاحة..!!، وطلب بوكيه ورد، ولم أستطع تصديق هذا. أعرف أنه يُريد أن أظنه قد حَصَلَ على امرأة أُخرى..!! يا إلهي.. لقد بدأ هزيلاً مثل «رقائق الخُبز».. أظن أنني سعيدة لأننا لَمْ نَعُدْ معاً، فهو لم يشترِ لي زهوراً أبداً، ياله من غشاش..!!).

(اليوم كان يوماً مشهوداً، يوم ذاكرتي، لأنني يوم أغلقتُ غلاف رواية «بروست» بالفعل قرأتُ آخر سطر. وللزمن الكلمة النهائية.. بلا مُفاجآت..!!

وشعرت الآن بفراغ عظيم، شيء يُشبه التخلي الرمزي، كما لو أن رقائق الخبز قد ازدادت هشاشة..)

ومن المُمكن مُراجعة ما كتبته تواً في دفتر يومياتك، لكن إذا راجعتَ قطعة قُبيل كتابتها، سوف تكون قد بدأت الفبركة.

تبعاً لما سبق: فإن خواطر «فرجينيا وولف» أعطيت عنواناً خاطئاً. فنحن نستطيع أن نرى في حالتها وكذلك «جيد» سطوة اليوميات؛ مثل المُفكرة اليومية؛ عندما ترغب في تسجيل الأحداث يوماً بيوم، وتتركنا لنتخيل قفز حارسها من الحياة.. وهُناك فقط بعض الأشياء، ذات قيمة للكتابة عنها. وتُصبح الحياة الحقيقية - في الضوء - لصالح قليل منْ الكلمات المسائية والقلق، بغض النظر عما إذا كانت حواسها ستكون رهيفة وأفكارها تستحق.

وفي الختام تبدو جُمَل قليلة كأنها قادمة عبر مدخل آخر.

● **المذكرات:**

مع المُذكرات، نكسر التسلسل الزمني، فالمداخل ليست في حاجة إلى تواريخ. وأستطيع تسجيل أي شيء أحبه حتى ولو أفكار ناس آخرين. وهكذا تكون المُذكرات بمثابة ورشة ومَلَف. وفي واحدة من مذكراتي ستجد عناوين كثيرة لمقالات آمل أن أكتبها يوماً ما، مثل: «الـ سوفليه Souffle كرمز للتوقع الهش».

عُنونت مُذكرات «مالت لوريدز بريجيه - Malte Laurids Brigge» بشكل خاطيء. فهي من الناحية اللغوية شديدة التأنق، والدفقات مُرتبة بفنية شديدة، والأحاسيس «المُلاحظات الشعورية» عميقة الشعرية، ولا توجد أية فوضى تقريباً.

وإذا ما كانت مُذكرات «ريلكه» ذات الطابع القصصي تشبه القصص، فمُذكرات «هنري جيمس» خير مثال على حَبك القصص، تأمل المُشكلات، والتفكير في الاستراتيجيات وخطط الهجوم.

ويعتمد الثلاثة (المُفكرة - المُذكرات - اليوميات) على الخصوصية، وليس في حُسبانهم أن يقرأه أي إنسان آخر، وفيها يكون الواحد عارياً - مفضوحاً - في انفعالاته

ومشوشاً.
خلافاً للخطاب، المذكرات بلا مُرْسَل إليه ولا تنتظر النشر. لذا - وبشكل افتراضي - فهي أكثر صدقاً. لكن إذا وضعتُ التاريخ أمام عيني، وإذا عرفتُ متى أرحل، فسيتم فحص مُذكراتي الموجزة والتعجُب منها والتعليق عليها.
ورُبما أبدأ بـ (اقحام موضوعات مُخلصة - إعادة ترتيب الصفحات - تحريف القصص - حَبك ثأريات صغيرة - مُراجعة - كذب - وكيف أبدو في شكل جيد..) عندئذ أمثل حالات مُناجاة النفس الشكسبيرية، وستصبح المُذكرات موجهة للعالم.
لا يُمكن اعتبار أي واحدة من الثلاث (المفكرة اليومية - اليوميات - المُذكرات) سيرة ذاتية، رغم وجود سِمة السيرة الذاتية في كُل واحدة منها.
عادةً ما تُعتَبر سيرة ذاتية ما بمثابة إعادة تجميع لمكان آخر أو شخصية أخرى وبؤرتها الإبتدائية مشدودة باتجاه الخارج: كما في حالة الظهور المُفاجيء لـ «لودج ويتجستين» في ايثاكا ونيويورك، أو كيف قال «قيصر» - أنْتَ أيضاً - قبيل سقوطه، أو ماذا كان الموقف عند الذهاب للفراش مع «جابرييل دي انيونزيو». حتى عندما يكون الانتباه الرئيسي موجهاً للداخل، فمدى الذاكرة يميل ليكون محدوداً (كيف شعرتُ عندما فقدت الملكة وعيها) كذلك لا تتسع بشكل كاف لتحتوي الحياة.
عندما أخذَ (لويس توماس) سبعين سنة من حياته، التي يزعم أنها تتعلق بالسيرة الذاتية، استبعدَ في البداية «خمسة وعشرين عاماً» كان نائماً خلالها، ثُمَّ تجنب من بين ساعات اليقظة كُل الساعات الفارغة والمثالية ليصل إلى «أربعة آلاف يوم» وعندما خصمَ منها الذكريات غير الواضحة والتبريرات الأنانية وبقية أشكال الغش والخداع، انخفض الرقم إلى حد مُرْض كثيراً. أما الدقائق التي استعصت على المحو ففي الغالب وجدها تشغل حوالي «ثلاثين دقيقة» من التدفق والجيشان. ومثل هذه الشذرات - هكذا يقول - هي الموضوع المُناسب للسيرة الذاتية.
ماذا تبقى؟ أنني قرأتُ الصُحف.
ماذا تبقى؟ أنني أكلتُ البطاطس.
ماذا تبقى؟ أنني نجوت بأنفي لأعوام عديدة.
ماذا تبقى؟ محاولتي الثانية لتأمُل ذاتي.
ماذا تبقى؟ رُعبي من عيون الفئران الحمراء.
ماذا تبقى؟ ما الذي لا يُمثلني، ما الذي لا يُميزني عن أي واحد آخر.
- حركة الأكل في الجهاز الهضمي.
- الأفلام التي أفضلها.
- زجاجات الخمر «سكوتش».
ما الذي تَمّ صونه؟.. ما الذي يجعلني مُتفرداً؟
لا.. ما الذي يجعلني كونياً؟ ما الذي يخدم سمعتي؟
إذا جمعنا هذه الذكريات، ستظل مثل حبات غير منضودة، لأن السيرة الذاتية يجب أن تعتمد على ما هو غير ممكن وغير مُتذكر، بدرجة اعتمادها على ما يكون.
لقد ولدْتُ، وأُصبتُ بالسُعال الديكي قبيل بلوغي الخامسة. وولداي جاءا إلى «صَنى دال Sunnydale» من «سيراكوزا Syra cuse» فى سيارة «سيدني فورد» قديمة.
وتقبض قطعة «ادوارد هوجلاند» المعروفة باسم «تَعلُم أكل الصابون» على مثل هذه السمات باتقان. وتتكون هذه القطعة من مقاطع تعتمد كثيراً على الذكريات «التي تُعتبر بمثابة بالون نُفخ الماضي بداخله».
أولى ذكرياتي الجنسية الواضحة كانت وأنا على رُكبتي فى الممر بين فصول الصف الخامس، أنظف الأرض، وكانت «لوسي سميث» فى بلوزة بيضاء وجيبة سوداء، تقف أمامي تُراقبني.
ومن ذكرياتي الأولى: أنني فى قطار يتحرك وسط أمطار عاصفة في «داكوتا»، وكان ذلك ذات ليلة وعُمري «سنتان». سمعنا ونحن ننطلق داخل عربة القش نحو الأضواء البعيدة الخافتة لمحطة صغيرة، أن صبياً في مثل سِني صُدم ومُشْرف على الموت من جَرّاء سيدة تنفس.
ورُبما تكون أولى ذكرياتي الحقيقية انبعثت عندما كان أبي يموت. كُنتُ في الخامسة والثلاثين. وحلمتُ حُلماً غير معقول ومفعم بالحيوية، فيه كان أبى يُهَدْهدني وأنا مُتعلق برقبته.. كان عُمري بضعة شهور - فقط - وكُنْتُ أضحك بلا توقف وبسعادة.
كثير مما نتذكر، نتذكره بواسطة لوحات - مسرحيات - كُتب. وأحياناً تكون هذه الأشياء ذاتها ذكريات، وأحياناً ذكريات كتب أو مسرحيات أو لوحات.
فأي موضوع يكون الذات؟
الشهادات أيضاً - موضوعات غير شخصية إلى حد كبير. ففيها لا ترغب أن تقول: كُنْتُ هُناك، ورأيتُ الكثير، والآن دعوني أمتعكم بوصفي المهموم بهم، وبكيف عانيتُ وكيف نجوتُ. تذكرتُ.. إذن استمر - لا لا.. لهؤلاء. هؤلاء الشهود الذين كانوا موجودين هناك لأجلنا. وكنا نقف فى هذا الطابور العاري الذي يتحرك بُبطء، نَضُم طفلنا الميت إلى صدرنا لنُخفى الأثداء، ولا نُحَدِّق أبداً في الآخرين الموجودين في الصف، نتلو الصلاة بطريقة خالية من التعبير.
نعم هذا هو عقلنا فاقد الحس، خِزي الجنس البشري. ولا توجد رُوح وجيدة تستطيع تحمله، ولا المسيح، رغم ما يُقال عن أنه حاول.
إن مَزج الأجناس الأدبية لأمر صحي ومرغوب فيه للإفلات من توالدات التقاليد المُبتذلة أو لاختراق القوالب لخلق أشكال جديدة. لكن إقحام القص فى التاريخ - عن عمد - (مثل مُعارضة أن تكون مُخطئاً عن غفلة) فمن المُمكن أن يكون - فقط لأجل مراوغة الهدف: الحقيقة، إما لأن الواحد يُريد أن يكذب أو يعتقد أن الكذب لا يُهم، واللامُبالاة

أصبحت فضيلة جديدة، أو لأن الواحد يزدري التشكك الذي يعتبره بمثابة مجهود ضائع وهَم تافه، حيث كُل شيء عبارة عن فساد متوارث. أو لأن الحياة المليئة بالمباهج ستكون أكثر رواجاً من الحياة المستقيمة. لذا لنَحْصُل على بعض الديكورات. أو لأن سؤال «ماذا تكون الحقيقة؟» ليس إلا سؤالا تَهكُمياً مُتكلفاً يسبق بانتظام طقوس غسل اليدين.
لا أعرف شيئاً أكثر صعوبة من معرفة (مَنْ تكون؟!)، ثُمّ امتلاك الشجاعة للمشاركة فى دوافع اخفاقك المأساوي في علاقتك مع هذا العالم. وبأمانة: أي واحد سعيد في علاقته بنفسه مُغفل (كذلك ليس من الحصافة أن تكون بشعاً تماماً مع نفسك..)
لا تتحول السيرة الذاتية إلى عمل قصصي لأن «الفبركات» سوف تتسلل بشكل يتعذر منعه، أو لأن «الموتيفات» ليست نقيةً على الإطلاق. أو لأن الذاكرة ستضمحل بشكل لا زيف فيه. وببساطة لن تُصبح عملاً قصصياً لأن الأحداث أو الميول ستُحذَف بعد تفكير مُحْترس أو تُحرف بُخبث أو تُفبرك بوقاحة؟ ولأن القص دائماً ما يكون أميناً ولا ينوي الغش.. فهو يُعلن عن نفسه: أنا «قص»، لا أعتمد على رقتي؛ ليس لأنني غير جدير بالثقة، لكن لأنني مُقترن بـ «البَنية» وليس بـ «النسخ المُتطابق وسيبقى هؤلاء الذين يحاولون أن يجعلوا مُنتجاتهم ـ التي تدعى التفوق ـ تبدو ساحرة، بادعاء أنها على صواب، ثُمّ يفشلون في اجتياز أبسط الإختبارات مثل أفلام <JFK>، مالكوم ـ إكس.
هكذا فالقص والتاريخ سياقان مُختلفان.. ولا يصلح معهما بالسماح لغير الأكْفاء الإنتهازيين أو الدجالين.
وبَعد ـ أثناء رحلتنا عبر هذه الخريطة ـ نواجه السيرة الذاتية مُتخفية كـ «قص»، بافتراض أن هذا التخفي لمنع دعاوى التشهير وأنه لا يُمكن اكتشافه، فما الهدف من وجوده كسيرة ذاتية؟!

وإذا تمكنا من اكتشافه، فما الهدف من وجوده كـ «تخف».
قام «كونراد أيكن ـ Conrad Aiker»، رُبما لصالح الموضوعية، أو رُبما لُمباغتة مَنْ يعرفون الشفرة، بوضع «يوشع» ـ عند تحليل علاقة مع «مالكوم لوري» ـ Malcom Lowry فى شخصية الرجل الثالث.
وبالاعتراف بهذا أولاً تُصبح روايات كثيرة ليست إلا سيرة ذاتية مُتخفية، لذا فغالباً ما تكون مؤكدة.
والفائدة الرئيسية لهذه الاستراتيجية (بعيداً عن حقيقة أن الروائي يحتاج فقط أن يتذكر مَا يُفاجىء العقل ليستطيع تَجنُب كُل مُكابدات: المنحة الدراسية، أعباء العدالة، وهدف الحقيقة..) هو أن القاص يستطيع أن ينتحب ويُدمدم ويلعب دور الأحمق؛ تلقائياً وبلا أي تلطيخ لشخصية الكاتب الحقيقية، والتي قد تكون ـ عند الكشف عنها ـ حاقدة، مُبتذلة ورخيصة.
بلا جدال لا يجب علينا أن نخلط بين الصفة والأسم.
فالقص لا يُصبح سيرة ذاتية لُمجرد أن بعض عناصره تنتمي للسيرة الذاتية. فالسيرة الذاتية ليست بالتأكيد قالباً قصصياً، لاحتوائها على بعض المقاطع مخلوطة أو مُضللة أو مجازية. مثلها في ذلك مثل أي شيء يُدعى بـ «الفلسفي»، فقد يبدو فلسفياً دون الحاجة إلى علامة.
إذن لنتمكن من وصف قطعة بأنها تنتمي إلى «السيرة الذاتية» يجب أن تحتوي على ما يوحي بأنها ليست سيرةً للذات بواسطة الذات، لكنها توظف مُدْخلات أو اتجاهات أو تقنيات مُشابهة.
من الطبيعي أننا لا ندرس ما ينتمي إلى «السيرة الذاتية» لنُحدر ما يجب أن تكون عليه السيرة الذاتية، بطريقة تُحتم وضع (الوصف) قبل (الإسم). فـ (الوصف) ليس له وزن الحصان أو حجم الحمولة في «الكارثة».
ورُبما يكون سوء الاستخدام المُميت للصفة مُتعلقاً بالنص الغطاسي اللاواعي: فأي كلمة، أي ايماءة، أي فعل قد يكشف عن نتفة من الطبيعة الداخلية لمثل هذا العُنصر. وإذا تحرينا الاختفاء، فقد يبدو تحقيقه أيسر داخل الإكليشيهات خلف التطابق مع آراء الآخرين بواسطة «وسائل التثبيت» أو أي من هذه الاستجابات التي تتطلبها الحالة تماماً، مثل قهر الفردية «الإستجابة الفردية»: الهروب من الثورة، الرد على «هاي ـ hi» بـ «هاي ـ hi» أو الرد بـ «بخير» على «كيف حالك How you doin؟»، والموت عندما تُصاب برصاصة في القلب.
وإذا كان «كافكا» قد وضع جُملةً مُعقدة التركيب على قطعة ورق، فإننا بالمُختصر سنحاول رفعها لنُطل على الجانب الآخر: «نعم، جري من الثور لكن بطريقة أُنثوية»، «طريقته وهو يقول ـ بخير ـ كانت فاترةً مثل الصودا التي تناولناها أمس»، «هل لاحظت هذا؟ إنه لن يُحيني إلا إذا حييته، وإلا فلن يتمكن من التعرف عليَّ مُطلقاً، وقد يُشير إشارةً عابرةً..».
يُفضل «فرويد» أن يدرس ما يُصاحب السلوك المقصود من زوائد صغيرة مثل: «الزلات ـ الأخطاء ـ الهفوات السخيفة»، من مُنطلَق أنها مُتحررة بما يكفي لتُلم بها الذات الداخلية وتُحددها.
وهكذا ، رُبما يكون الرسم التجريدي الخالص أكثر قُدرةً على الكشف عن طبيعة الرسام من واقعية شارع في المدينة، لأنه في هذا الشارع: يجب أن تكون اللمبة هُنا، وإشارة المرور هُناك وبينهما العلامة الإرشادية، كذلك يجب أن يُحاذي الطريقُ المُخصص للمُشاة الأسفلت.
عامةً السيرة الذاتية معنية بأشياء شتى، فهي محاولة مُتعمدة للإفشاء، وقد تؤدي ـ بانفتاحها ـ إلى الإخفاء والكتمان. لكنها ليست الشكل الأساسي للكتمان الذي سُرعان ما يُفتضح.
وكلما كان الفنان لُماحاً ، كلما كانت مناطق الإفشاء أقل بكثير، لأن الاحتياجات للشكل تكون أكثر إلحاحاً من مُعظم الأسباب التاريخية المُحددة؛ وأكثر قُدرة على خلق هياكلها

الخاصة: بأخبارها الخاصة وعلاقاتها الحميمة.
في السيرة الذاتية تنقسم الذات؛ ليس كثيراً؛ إلى: ذات مُسجلة، ذات مُستحسنة؛ ذات مُذنبة؛ ذات حالمة.. وكل ذلك في (ذات) مُتجسدة؛ بمثابة (وعي) للفرد ضمن كل هذه الأذهان. حالة من الانتباه تُولّدُ متأخرةً كثيراً عن تلك الذات التي تُعنى بدراستها و(ذات) اتسمَ وجودها بالإنقطاعات والتشنجات ـ لفترة طويلة ـ قبل أن تتمكن من إسقاط حزمة كاملة من الضوء على الحياة التي قد حَيتها تواً، وترى كيف كان الحال هناك ، مثل حقل محروث يُرى من طائرة، مما يكشف عما خلّفه الجرار من آثار هندسية.
عندما نتذكر حياة ما؛ يجب علينا أن نتذكر الحياة التي كانت وليست التي تذكرناها.
بدايةً هُناك الطفل الذاهل ـ الطفل الغافل ـ الطفل السعيد، يلعب في الشارع، بتشرد؛ ويسرق الخواتم من أصابع فقدَت الحياة؛ ويبول على درجات السلم، ويتفاخر بين أقرانه بالأبطال الذين رآهم.
بعد ذلك يأتي الرجل العجوز الذي سيؤول إليه، وينظر وراءه مُرتعباً منْ كُل الأشياء المُرعبة، التي كان الطفلُ جُزءاً منها، ومُستاءً من افراطها في إثارة الرُعب ومن ناحية أخرى ثمّة ازدراء لدموع بكاها على بالون فرقّع (لعدم أهميتها للمُتأمل الحكيم العجوز الذي يكتب الكلمات «بالون فرقع») والتي عند تساقطها كانت بمثابة مأساة كاملة؛ وكان شعور الطفل الأول إزاءها: كم هو هش هذا العالم ومسراته وفيما يخص الطفل، لا يجب على كاتبة السيرة الذاتية أن تُطبق ما عرفته من اليونانيين، وذكرياتها عن الترحيل وعن فاشية أبيها وعن كثير من الرجال غير المُخلصين الذين قابلتهم وتخلصت منهم.
ورغم ذلك.. لا تستطيع أن تنظر وراءها، كما لو كانت عمياء ـ للتشخص الذي هي عليه الآن؛ كما لو كانت غير قادرة على التفكير أو الكتابة؛ كما تستطيع الآن ذلك لأنها تسترجع موت أبيها، وكيف جلست ساعات عديدة في كُرسيه المُفضّل أمام المدفأة، وتشعر بالبرودة بين مشاعل العائلة. ودفء الأصدقاء.
إذن هل ستشرع ـ بدايةً ـ فى وصف طبيعة هذا المؤرخ الذي ينتقد الآن ما فى تاريخه من جَرَب؟!
وإذا ما حاولنا ذلك ألا يتحتم علينا أن نقسم ذواتنا مَرّة أخرى مثل: «تخيلات السيد تيست Teste» لـ «بول فاليري»، لنُصبح مُراقبين لذاتنا الحاضرة والتي تُدّعى بـ «كاتب السيرة الذاتية». هذه الذات التي لا تتجاوز حياتها الـ... ست ساعات؟ وعندها قررنا أن نكتب تقريراً عن حياتنا.. عشرة أيام؟ وعندها غادرت زوجاتنا منزل العائلة للأبد، أو... ثمانية أسابيع؟ عندما تَكشّف لنا أن مواردنا المالية تأتي عن طريق الاحتيال،... أو عشرين سنة؟ فهل مضى كل هذا الوقت مُنذ تغيرنا.. إذا كُنا قد تغيرنا.

ذلك إذا لم تَكُنْ (سير/ والتر سكوت)، مؤلف «ويفرلي Waverly»، من يوم مولدنا. عندما أتت المُمرضة لأبينا وقالت: سيدي.. جاءك مولود ذكر رائع، مؤلف ويفرلي، الذي وصل فى ليلة تمام القمر. كما لو كانت كتبنا مُختزنة فى جيناتنا مثل خصائصنا المُحددة.
ولا يُمكن اعتبار هذا اقتراحاً سخيفاً تماماً، لأنه ـ في الفلسفات السابقة ـ كان وجود الروح أو النفس محل جدل.
ودائماً نكتشف أن (الاسم) الذي يُطلَق علينا عند الولادة إنما يُسميننا كـ «مُسنَد ـ إليه» وليس كـ «مُسنَدَ»، لأن (المُسنَد إليه) هو المادة الثابتة غير المُتغيرة وبالنسبة لها تحدث تغيرات الحياة.
وإذا غاب المثال؛ وتبدلت الذات مثل سحابة، فلن تكون ثمّة نواة تدور حولها سماتنا مثل «عربات قديمة»، ولا عنوان للنص الأصلي لأفعالنا وما عشناه من أيام.
السيرة الذاتية (الاسم) هي البحث عن؛ وتعريف ذاتنا المركزية Central Self والتي قد تَكون ـ في الحقيقة ـ جينية «وراثية».
بينما السيرة الذاتية (الصفة) تُشْهر سبب اسناد الصفات؛ وتُعنى تماماً بالحوادث والمكان وتقلبات الغرائز.
عند القراءة.. ألا تصدمنا دائماً قطعة استطاعت الإمساك، بإحكام كما نظن، بلحظة من حيواتنا الخاصة، وبلغة ملائمة تتجاوز قدراتنا الاستنباطية؟ عندئذ ألا نشرع في جمع هذا وترتيبه ـ إذا بدا صحيحاً ـ تاريخياً كما اقترح (ولتر ابيش Walter Abish) في كتابه عبقري البناء ـ (99: المعنى الجديد)؟ وبهذه الطريقة نُصبح قادرين على التعرف ليس فقط على الاختلافات بين الحيوات، وإنما على تماثلاتها وشيوعاتها ورفاهيتها التافهة.
وهكذا فثلاث أو أربع أو خمس من هذه التعقيدات قد تكفي لتعضيد التواريخ الشخصية.
وإذا ـ كما قد نتصور ـ كانت الذات المركزية الكينونية هي التي تُراقبنا، بينما خارجنا يحلق (وليس المرآة). وإذا كانت نفس العين الماكرة هي التي تنظر عَبْرَ مراوغاتنا الحياتية اليومية، وبلا زمن ودائماً نفس الشيء: فض غشاء البكارة ـ الطلاق ـ الزواج ثانية، عندئذ تكون ثمّة فُرصة رائعة.
وتُعد «الأنا التي لا تشيخ algelessego» بمثابة المؤلف الحقيقي لأية سيرة ذاتية، بقُدرتها على الاستجابة لتاريخ الأخرى التي تشيخ بلا رحمة كما ينبغي أن تكون، وبمنأى عن ومُتحصنة ضد الإطراء والتمجيد.
وبافتراض ذلك، أليست هذه هي الحالة التي نكون فيها بشراً مُتعاونين، بدلاً من أن نكون حيوانات من نفس الأجناس. لأن هذا المُراقب الذي لا ينام (مثل عين في السماء، مثل رب أشبع غروره الكينوني ذات مَرّة) موجود بداخل كل واحد منا. وأكثر براعة، ولا يتغير حتى فى داخل(موزار Mozart) أو (مونتوفانى Montovani) ، أو القديس (سبينوزا Spinoza) أو شخص بهيمي حقير..!■

فن السيرة من الفنون التي يقبل عليها القراء للمتعة المتحصلة من قراءتها ، لأنها تكشف عن جوانب متعددة من حياة العظماء والنابهين في مختلف الميادين لقد حظي هذا الفن باهتمام المبدعين العرب الذين أضافوا للمكتبة العربية نماذج متميزة من السير ، لكنه اهتمام لم يأخذ مداه .



بقلم : الدكتور علي شلش

نشأ أدب السير والتراجم في أوربا قبل أن ينشأ عندنا . وكانت أولى ثماره وأقدمها كتاب « قصص حياة متماثلة » الذي ألفه المؤرخ اليوناني « بلوتارك » (٥٠ - ١٢٥ تقريبا) . وبه أصبح أشهر أديب إغريقي في عصر النهضة الأوروبية ، فقد ترجم إلى لغات العصر الأساسية ، وأثر تأثيرا كبيرا في مجرى الأدب و « الدراما » والسير . وحين نقله « توماس نورث » - عن الفرنسية - إلى الانجليزية ، ونشره في لندن عام ١٥٧٩ ، اختصر عنوانه إلى « قصص حياة » أو « حيوات » بمعنى أدق . ولكن هذا العنوان المختصر نفسه كان قد بدأ في الشيوع في الانجليزية قبل نقله إليها . ففي عام ١٥٣٥ نشر الكاردينال مورتون « حياة ريتشارد الثالث » متأثرا بنموذج بلوتارك في اللاتينية . ثم توالى ظهور عناوين السير والتراجم في صورة « حياة فلان » أو « حياة مجموعة » ، ابتداء من « حياة هنري الثامن » لفرانسيس بيكون عام ١٦٢١ ، إلى « حياة وليم بليك » لمونا ويلسون عام ١٩٢٧ ، مرورا بعشرات السير الأخرى المتشابهة العنوان ، ومنها « حياة جونسون » الشهيرة لجيمس بوزويل عام ١٧٩١ .

لكن الأهم من هذا كله أن كتاب بلوتارك وضع نموذجا لما يجب أن تكون عليه السيرة الأدبية ، فقد جمع فيه بعض أعلام اليونان والرومان في التاريخ والسياسة ، وتناول حياة كل منهم بأسلوب قصصي سردي بسيط ، مع إيراد بعض النوادر والحكايات عنه ، واستخلاص مغزى أخلاقي من حياته ، فكأنه مزج التاريخ بالأدب والأخلاق ، وكأنه أقام نموذجه في كتابة

السير على هذا المزيج ، مع التركيز على الأعلام والمشاهير من ناحية ، وبيان الخصائص الإيجابية - أو الحسنات - في الشخصية من ناحية أخرى ، مع غض النظر عن خصائصها السلبية .

ظل هذا المفهوم « البلوتاركي » سائدا في السير والتراجم حتى نهاية عصر النهضة . وحين استقرت فكرة الفرد ، كأساس للمجتمع في ذلك العصر ، وجدت في مفهوم بلوتارك سندا كبيرا ، بل إن هذا السند كان قد قوي في العصور الوسطى ، قبل عصر النهضة ، حين ازداد الطلب على السير والتراجم بصفتها نموذجا للفضيلة والقداسة والعظمة في القديسين والملوك .

تطور فن السيرة

ولكن الحال مالبث أن تبدلت بعد عصر النهضة ، وبداية العصر الحديث ، في القرن الثامن عشر . ومع نشأة الطبقات الجديدة ، وزيادة التعليم ، وإقبال الناس على القراءة ، بتأثير ضغوط السياسة والاقتصاد ، تطور مفهوم بلوتارك في كتابة السير ، ولم تعد حياة القديسين والملوك وأبطال التاريخ وحدها في الميدان ، بل تفكك التركيز على الخصائص الإيجابية في الشخصية ، وبدأ البحث في أغوارها ، والرجوع إلى آثارها الخارجية ، مثل الخطابات واليوميات والمذكرات والوثائق . وساهم الخيال مع العقل في رسم صورة هذه الشخصية ، وعصرها ، وسلوكها ، والبشر الذين أحاطوا بها . وحين أصدر « صامويل جونسون » كتابه « حياة الشعراء الانجليز » ، في الفترة من ١٧٧٩ إلى ١٧٨١ ، نادى في مقدمته بضرورة الصراحة في تصوير حياة البشر ، بحيث تخرج الحقيقة عارية غير مزوقة . وكان يرى أن حياة أي شخص تستحق التسجيل ، مهما كان نصيبها من العظمة . وهذا ما أخذ به « جيمس بوزويل » حين كتب سيرة « جونسون » نفسه بعد سنوات .

تنوعت السير منذ ذلك التاريخ تنوعا كبيرا ، وانتفعت كثيرا بتطور العلوم الانسانية ومناهجها ، لاسيما علم النفس ، وحققت قدرا لا بأس به من الموضوعية والعقلانية مع المهارة الفنية وخفة الروح ، على يد رجل مثل « ليتون ستراتشي » (١٨٨٠ - ١٩٣٢) في بريطانيا الذي يعد مؤسس السيرة الحديثة . كما حققت قدرا آخر من الفنية القائمة على الجمال ، ونسبية الحقيقة ، والإطار القصصي ، والبناء الدرامي على يد رجل آخر مثل « أندريه موروا » (١٨٨٥ - ١٩٦٧) في فرنسا .

وهكذا نشأ فن السيرة في حضن التاريخ ، وظل مختلطا به قرونا عدة ، ثم استقل عنه - كما رأينا - وتفرع إلى جملة فروع . ومع ذلك ، ليس من السهل أن يتخلص من التاريخ بمعناه المجرد ، من حيث هو تراكم زمني ، وسلسلة من الوقائع والأحداث . وليس من الممكن أن تتحرر السيرة من الإطار الزمني ودورة الحياة ، ولا من التعامل مع الوقائع والأحداث العامة .

نشأة السيرة في الأدب العربي

عند هذا الحد يمكن أن نتساءل :
كيف نشأت السيرة في أدبنا إذن ؟

لقد حاول « أحمد أمين » أن يجيب عن هذا السؤال في مقال نشره في أوائل الأربعينيات ، وضمه إلى الجزء الثاني من كتابه الضخم « فيض الخاطر » بعنوان « تراجم الرجال في الأدب العربي » . وفي هذا المقال ذكر « أحمد أمين » أن تراجم الرجال تشغل في آداب اللغة العربية « أبين مكان وتستغرق أكبر حيز » . فأكثر ما نعرفه من ضروب التأليف القديم في الأدب نوعان : نوع تأسس على تراجم الرجال ، مثل كتب : الأغاني ، معجم الأدباء ، طبقات الشعراء ، يتيمة الدهر . ونوع آخر تأسس على المختار من المنظوم والمنثور ، مثل كتب : البيان والتبين ، الكامل ، العقد الفريد ، والسبب في

ظهور كلا النوعين ، في رأيه ، هو أنهما « أسهل الطرق على المؤلف ، وكلاهما أيضا ، نوع من التأليف الساذج ، وأول درجة في سلم التأليف » . أما الباعث على تأليف تراجم الرجال فكان دينيا ، جاء بسبب الرغبة في تسجيل الأحاديث النبوية وسير النبي والصحابة . فكأن الأدباء - كما يقول - قلدوا المحدّثين - جامعي الأحاديث - الذين سبقوهم إلى هذا العمل . ويلغ تأثرهم بهؤلاء المحدثين أنهم قلدوهم في صيغ التعبير .

ومن أمثلة هذه التراجم ما فعله « ابن خلكان » في كتابه « وفيات الأعيان » حين ترجم لكل عين من أولي النباهة ، و « ياقوت الحموي » في كتابه « معجم الأدباء » حين اختص الأدباء بالسير ، « والثعالبي » في كتابه « يتيمة الدهر في شعراء أهل العصر » حين جمع ما أمكنه من تراجم شعراء عصره . ولكن هذه الأمثلة وغيرها لم تسلك طريق البحث العلمي ، فوضعت الأساطير إلى جانب الحقائق ، وذكرت الحوادث على عواهنها بغير تمحيص أو تحقيق ، وسردت الوقائع دون تقييم لوضوح تبرع الذين ترجموا لهم على حد تعبير « أحمد أمين » .

وحاول « إحسان عباس » أن يدرس الموضوع على نحو أعمق ، فأخرج كتابا صغيرا قيما في أوائل الخمسينيات ، بعنوان « فن السير » تعرض فيه للسير قديمها وحديثها عندنا وعند غيرنا . وأجاب عن سؤالنا السابق بقوله :

« نستطيع أن نقرر في غير تعميم أن السيرة التاريخية ظلت حتى العصر الحديث أقوى أنواع السير عند المسلمين . . . (وكان علماؤهم يعدونها جزءا من التاريخ) ، بل يرون أن التاريخ ليس إلا سير الحاكمين » وقال في موضع آخر من كتابه :

« ظل أكثر السير في العالم الإسلامي مجموعة من الأخبار المأثورة ، أو المشاهدات ، ليس فيها وحدة البناء ولا الإحساس بتطور الزمن ، ولا تتبع مراحل النمو والتغير في الشخصية المترجمة . وبالاختصار ظلت السير دون شكل تام ، ودون محتوى واف كامل حتى العصر الحديث ، حيث واجهت بعض التغير في القاعدة والطريقة . وكان ذلك بتأثير من الثقافة الغربية » .

هذه الملاحظات والأحكام على السير والتراجم في الأدب العربي القديم صحيحة ، لا جدال في سلامتها . ومع ذلك ظلم « أحمد أمين » و « إحسان عباس » قدامى المترجمين وكتاب السير ، حين لم يقارناهم بنظرائهم في أوروبا خلال العصور القديمة . فقدامى الأوروبيين من كتاب السير والتراجم ، ابتداء من « بلوتارك » حتى أوائل عصر النهضة ، وقعوا في الأخطاء نفسها تقريبا ، ولم يكونوا أحسن حالا من قدمائنا . ولكن من الواضح أن نشأة السير والتراجم عندنا كانت كنشأتها عند الأوروبيين ، أي أنها نشأت في حضن التاريخ ، أنها كانت كفاءة التاريخ ، ثم ازدهرت في حضن الدين ، مثلما حدث في العصور الوسطى الأوروبية حين شاعت تراجم القديسين .

أنواع السيرة

أما السيرة العربية الحديثة فقد تأثرت بالسيرة الأوروبية كما لاحظ الدكتور عباس ، ولكن تقسيمه لها عام جدا ، فهو يقسمها إلى نوعين :

السيرة التاريخية ، ومن أمثلتها : « حياة محمد » لمحمد حسين هيكل و « محمد علي الكبير » لمحمد شفيق غربال .

والسيرة الأدبية ، ومن أمثلتها : « حياة الرافعي » لمحمد سعيد العريان ، « العبقريات » للعقاد ، « جبران خليل جبران » لنعيمة ، « منصور الأندلسي » لعلي أدهم .

ويكمن سر التعميم في هذا التقسيم فيما يسمى « السيرة التاريخية » التي لا أعتقد أنها موجودة ، فهناك سيرة ، وهناك أيضا تاريخ . وإذا كانت السيرة قد نشأت مختلطة بالتاريخ فهذا

ليس عيبا ، فضلا عن أنها لا تستطيع الاستغناء كلية عن التاريخ ، كما أشرنا من قبل . وإذا كان النبي (ص) شخصية تاريخية فهكذا كان محمد علي ، والرافعي ، وجبران ، ومنصور الأندلسي ، أبطال عبقريات العقاد . فكل هؤلاء أشخاص تاريخيون . وإذا كان التناول التاريخي سلاحا مهما من أسلحة مؤلف السيرة ، فليس معنى ذلك أن يستغني عن خياله عند الفهم والتفسير والتعبير . وإذا كان التناول الأدبي سلاحا مهما آخر ، فليس معنى ذلك أن يستغني مترجم الحياة عن عقله أو عن الحقائق الحافة عند التقييم والتقدير . وبذلك نستطيع أن نحسم فنقول :

كل السير تاريخية وأدبية في آن واحد ، مادامت ليست بحثا في التاريخ أو الأدب ، وما دامت - أيضا - عن رؤية لحياة إنسان ما ، خطيرا أو حقيرا ، أي أنه لا توجد سيرة تاريخية ، وإنما يوجد كتاب تاريخي خال من عناصر الأدب ، ولا توجد أيضا سيرة أدبية ، لأن السيرة أدب مبني على التاريخ العام أو الخاص ، أو كليهما معا ، وإنما توجد في النهاية سيرة جيدة وأخرى رديئة ، سيرة فنية وأخرى غير فنية ، سيرة تفسيرية وأخرى « سيكلوجية » ، وهكذا .

غير أننا نتفق بعد ذلك مع الدكتور عباس في كثير من تحليله للسير التي ظهرت في أدبنا الحديث والحكم عليها . فهو يرى أن سيرة الرافعي « للعريان » ينقصها التمشي مع حركة النمو والتطور في البناء ، والتحرر من سلطان الإعجاب والتلمذة ، وعدم الاطلاع على بعض الوثائق المهمة مثل رسائل الرافعي « لمحمود أبي رية » . وهو يرى أن العقاد « حد من حريته في الكتابة ثلاث مرات : مرة حين افترض القداسة فيمن يترجم لهم ، وحاول أن يبرر ما يحسبه الناس خطأ . ومرة أخرى حين اختار أن يتحدث عن العباقرة لا عن الناس العاديين . وثالثة حين اختار للكتابة شخصيات لا يملك الشواهد الدقيقة عنها ، فإذا وجدها وجد الاضطراب الكثير . ونجم عن ذلك أنه لم يكتب سيرة ، وإنما كتب فصولا ، بعضها يتميز بالنظر الدقيق النافذ ، وبعضها يعتمد على قوة الذكاء في الفحص والتبرير ، كما هي الحال في كتابيه « عبقرية محمد » و « عبقرية عمر » . ولكن العاطفة الدينية قد حصرته في دائرة ضيقة . فليس هو العقاد الناقد الطليق » .

ويخرج الدكتور عباس من دراسته لعبقريات العقاد بأنها ليست سيرا بالمعنى الدقيق ، ولكنها تفسير لبعض مظاهر الشخصيات الكبيرة ، والأحداث ، والأقوال المتعلقة بها ، على قاعدة شبيهة بالتحليل النفسي ، مع لباقة في العرض ومهارة في اللمح والتفسير ، دون استقصاء أو تناول للمتعارف والمشهور بتفسير جديد . ولكنه يرى أن كتاب العقاد عن « سعد زغلول » كان أقرب كتبه إلى السيرة الصحيحة .

شيء واحد يدعو إلى الاختلاف هنا ، هو قوله : إن « العبقريات » ليست سيرا بالمعنى الصحيح ، وأن السيرة بمعناها الصحيح هي سيرة سعد زغلول . ولعل الأصح أن « العبقريات » سير ضعيفة ، وأن سيرة سعد زغلول قوية ، للأسباب التي ذكرها الدكتور عباس ، لأن السيرة مثل « فن رسم الوجوه -por trait » كما قال « اندريه موروا » ذات مرة ، أي أنها رؤية شخصية لبطلها أو صاحبها ، ولكنها رؤية فنية أيضا ، مبنية على التاريخ العام ، أو الشخصي ، أو كليهما معا ، كما سبق أن أشرنا . وهي كذلك رؤية موثقة بالأدلة والقرائن والشواهد والمستندات . وبهذا المعنى تصبح « العبقريات » سيرا ، ولكنها سير ضعيفة

ونطبق ماذكرناه الآن على « سيرة جبران » التي نشرها « ميخائيل نعيمة » عام ١٩٣٤ . فهي عند المؤلف نموذجية ، وبها « اكتمل للسيرة وجودها في الأدب العربي الحديث من حيث الغاية والتطبيق » . وإذا وافقنا على الاكتمال من حيث

الغاية ، فلا يمكن مد الاكتمال إلى التطبيق ، لأن « نعيمة » أضعف السيرة بالتركيز - ربما دون أن يدري - على مظاهر الضعف في شخصية جبران ، حتى بدا الرجل كريها وانتهازيا وغشاشا ومتناقضا . ولم يعوضه « نعيمة » إلا في أدبه وكتاباته ، فضلا عن أنه لم يستقص علاقاته الخاصة ببعض خاطبي صداقته ، مثل « مي زيادة » في مصر ، ولم يتتبع النمو والتطور والتغير في الشخصية مع مراحل التقدم في السن ، أو « تأثير الأحداث في الخارج والداخل على نفسية صاحبها » وهما خاصيتان لاحظ المؤلف وجودهما في السير الجيدة . ومع ذلك تظل سيرة جبران هذه من أفضل السير العربية الحديثة .

لماذا تدهور الاهتمام بالسير ؟

مر على ظهور هذه السيرة الجيدة نسبيا أكثر من نصف قرن ، دون أن تتلوها سيرة أخرى أفضل منها ، أو حتى من طرازها ، فماذا حدث ؟ هل أجدبت القرائح العربية المهتمة بهذا الفن العريق في أدبنا ؟

لقد أشار الدكتور إحسان عباس في كتابه المذكور إلى العديد من العقبات والمشكلات التي تواجه مؤلف السيرة ، لا سيما في جمع المادة وتفسير أجزائها . وأضاف قائلا : « لا أظنني متشائما أو مغاليا حين أقرر أن كتابة سيرة لأحد الأقدمين تعد أمرا معجزا » ، لأن الصدق التاريخي يكاد يكون مستحيلا إذا اكتفينا بمجرد الأخبار المتناثرة عن الشخص أو حياته . ثم أشار إلى قلة اهتمام المحدثين بالوثائق ، وإن كان « قوي الميل أخيرا عند السياسيين أو المتصلين بحياة السياسة ، وحياة الرقص والغناء إلى كتابة مذكراتهم » .

وإذا كانت كتابة سير الأقدمين على النحو الصحيح قد صارت اليوم ضربا من المعجزات ، بسبب فقر المادة الخام ، كما أشار الدكتور عباس بحق ، فلماذا لا تتيح سيرا للمحدثين ؟ لقد مضى نحو ربع قرن على وفاة العقاد مثلا دون أن تظهر له سيرة ، وكذلك الحال مع طه حسين وكثيرين آخرين من صناع نهضتنا الفكرية الحديثة ، فضلا عن أبطال تاريخنا الحديث . فهل يرجع هذا النقص إلى فقر المادة الخام أو قلة اهتمام المحدثين بالوثائق ؟

ربما يكون من المفيد ، قبل الإجابة عن هذا السؤال ، أن نعود إلى الوضع الأوربي والأمريكي المعاصر في السيرة . فمع أن قراء هذا اللون من الأدب متوافرون ، والمطابع لا تكف عن إخراج السير ، في أوربا وأمريكا ، إلا أنه من الملاحظ أن كبار مؤلفي السيرة المعاصرين يشكون من بعض الظواهر المعوقة لعملهم . وقد صدر حول هذا الموضوع كتاب مهم عن « دار ماكميلان » في لندن قبل سنتين ، بعنوان « حرفة السيرة الأدبية » وفيه جمع محرره « جيفري مايرز » ١٣ فصلا كتبها ثلاثة عشر مؤلف سيرة من بريطانيا وأمريكا ، من بينهم ثمانية أساتذة جامعيين ، واثنان محترفان متفرغان للسيرة ، هما « إليزابيث لونجفورد » ، « ونايجل هاميلتون » الإنجليزيان . ويدور الكتاب كله (٢٥٣ ص) حول المصاعب العملية التي تواجه كاتب السيرة ، وأهمها المال والمادة الخام والوقت .

وكان مما رواه محرر الكتاب أنه أنفق ٦٠٠٠ دولار على السيرة التي ألفها عن الروائي والناقد الفنان الإنجليزي « ويندام لويس » (١٨٨٢ - ١٩٥٧) حتى ظهورها عام ١٩٨٠ ، دون أن يعود عليه منها سوى حقوق النشر . وشكا « نايجل هاميلتون » من أنه اضطر إلى الانتظار خمس سنوات قبل الشروع في السيرة التي ألفها عن الأديبين الألمانيين « هاينريك مان » (١٨٧١ - ١٩٥٠) وأخيه « توماس » (١٨٧٥ - ١٩٥٥) ، لأنه لم يجد ناشرا أمريكيا يساهم في نفقات إعداد السيرة ، ولم يكن الناشر في انجلترا وحدها يؤمنه اقتصاديا .

تأتي بعد عقبة النفقات هذه ، التي يتكبدها

مؤلف السيرة ، عقبة المادة الخام والحصول على مفرداتها الصحيحة ، لاسيما الاطلاع على الأوراق الخاصة لموضوع السيرة . ومؤلف السيرة السعيد هو من تشمله أسرة بطلها بالعطف والمساعدة فتمكنه من قراءة الأوراق الخاصة ، مثلما حدث مع السيدة « لونجفورد » التي مكنتها أسرة الشاعر والمؤرخ السياسي الانجليزي « ويلفرد بلنت » (١٨٤٠ - ١٩٢٢) من الاطلاع على كل متعلقاته عند إعدادها لسيرته التي ظهرت عام ١٩٧٩ . وفي بعض الأحيان تزيد المادة الخام عن حاجة السيرة ، مع أن معظم السير الحديثة تميل إلى الطول .

وأخيرا تأتي مشكلة الوقت « فمؤلف السيرة يصرف عادة وقتا طويلا في مقارنة اليوميات والمذكرات ، وما يظهر فيها من وقائع ، بشهادة الشهود وغيرهم من المعاصرين لهذه الوقائع . وكان مما رويته « ديردري بير » التي ألفت سيرة الأديب الايرلندي الأصل « صامويل بيكت » أنها لم تقبل التسليم بأي حقيقة - تختلف عليها - عن « بيكت » إلا بعد الرجوع إلى ثلاثة مصادر على الأقل . وذكر « رونالد هايمان » مؤلف سيرة الأديب الألماني « برتولت بريخت » (١٨٩٨ - ١٩٥٦) أنه اكتشف كذب بريخت في كثير مما رواه عن نفسه ، وأن كثيرين من شهود الوقائع الكاذبة أصروا على تجاهل كذبه ، مما سبب له ألما وضياعا للوقت . وأضاف « فيليب نايتلي » الذي كتب سيرة ضابط المخابرات البريطانية « ت . أ . لورنس » (١٨٨٨ - ١٩٣٥) أنه اكتشف أيضا كذب لورنس فيما ادعاه عن الاعتداء عليه جنسيا في بلدة درعا السورية .

ومع هذا كله يسلّم كتاب السير المشاركون في هذا الكتاب بأنه لاتوجد حقيقة نهائية أو مطلقة ، وسواء كتب مؤرخ السيرة ٣٠٠ صفحة أو ثلاثة آلاف فسيظل الشك في صحة الوقائع قائما ، ويظل هناك ما يمكن حذفه والتخلص منه ، لعدم أهميته .

هذه العقبات أو المشكلات الثلاث هي أهم ما يواجه مؤلف السيرة الأدبية المعاصر في أوربا وأمريكا في تناوله لأشخاص محدثين أو معاصرين . وأعتقد أنها - أيضا - أهم ما يواجه مؤلف السيرة عندنا اليوم ، مع الفرق في الدرجة ، بالطبع . فالحصول على المعلومات - مثلا - في بلادنا اليوم أشق وأصعب . وصرف الوقت في تجميع المادة الخام وإجراء الجانب البحثي من السيرة أصبحا يشكلان عندنا تضحية جسيمة ، لايقدر عليها إلا من أوتي المال الوفير ، والصحة الجيدة ، والارادة القوية !

وإذا كانت هذه العقبات مثبطة للعزائم ، فأولى بنا أن نيسّر السبل على الراغبين في العمل بهذا الميدان ذي التضحيات . ولعل أولى سبل التيسير هي أن نشجع تأليف السير عن طريق المسابقات الدورية ، والمنح . وبغير هذا التشجيع الذي يجب ان يتكافأ مع الجهد والتضحية ، سوف تظل السيرة جنسا أدبيا مهملا ، وربما صارت ديناصورا آخر في حكم الانقراض . □



جعلت منه ذلك الشاعر العظيم، وجعلت من مسرحياته أعمالا فنية متكاملة.

وجاءت مسرحية «هاملت» بعد «تاجر البندقية»، وقد كتبها في بداية القرن السابع عشر، وبهذه المسرحية أكمل النصف الأول من كتاباته وبدأ النصف الثاني الذي بلغ فيه قمما جديدة مثل مسرحيات «لير» و «تيمون الأثيني» و «عطيل» و «ماكبث» وبقية روائعه من مأساة إلى ملهـاة. وان مقارنة بسيطة بين مسرحية كمسرحية «كوميديا الأخطاء»، وهي من المسرحيات التي كتبها في بداية عمله المسرحي، وبين مسرحية «العاصفة» وهي آخر كتاباته، لتبرز مدى الشوط من التقدم الذي قطعه شكسبير.

وهكذا يصحبنا المؤلف من أول الشوط الى آخره مسجلا مدى التقدم الفني الذي أحرزه شكسبير، ومدى التطور الذي طرأ على أسلوبه وعلى شعره وعلى تفكيره وهو يتقدم في العمر من الشباب إلى الرجولة إلى الكهولة حتى توفي في بلدته عام ١٦١٦.

رشاد رشدي

فن السيرة

Biography as an Art: Selected Criticism 1560-1960

Edited by James L. Clifford. ***Oxford University Press.*** **25s.**

ما تزال المعركة التي بدأت في انجلترا، منذ قرون أربعة، حول كتابة السيرة مستمرة، وما تزال الآراء تتضارب في ماهية هذا النوع من الكتابة: أهو فن أم صناعة؟ ومن هو كاتب السيرة المثالي: أهو الذي يعالج مادته بروح الفنان، أم هو الذي ينظر إليها كما ينظر أي باحث إلى المادة التي يجمعها ويرتبها في معمل أبحاثه؟ ومن منهما يستطيع أن يصل إلى الحقيقة كاملة؟ وهل هناك مثل هذه الحقيقة؟

وبينما المعركة تدور، تصدر كتب السيرة التي تختلف فيما بينها اختلافا بينا في المنهج الذي تتبعه، وفي الطريقة التي تصور بها الشخصيات المعروفة أو المغمورة. ومما يستدعي الدهشة حقا أن نجد هناك أكثر من كتاب واحد عن سيرة شخص معين، فاذا قارنا هذه الكتب ببعضها البعض راعنا الاختلاف الذي يبدو في الصورة التي يقدمها كل كتاب لنفس الشخص، وكأن كل منها يتحدث عن شخص مختلف. وأبلغ مثال على ذلك كتب السيرة الخمسة التي ظهرت عن حياة الكاتب والتر سافيدج لاندور. فالغرض من كتب السيرة الثلاثة التي ظهرت في الأعوام الخمسة عشر الأخيرة أن تبين إلى أي حد فشل كاتب السيرة الأول، جون فورستر في إبراز الصورة الحقيقية للاندور، في مؤلفيه الأولين عن حياة هذا الكاتب. ولأن كاتب السيرة الثاني استعمل خياله أكثر مما يجب بدأ كاتب ثالث في كتابة سيرة لاندور متبعا منهج البحث العلمي الدقيق في جمع المعلومات والحقائق وترتيبها ترتيبا زمنيا نعرف منه كل ما فعله لاندور عاما بعد عام، بل أحيانا يوما بعد يوم. ونقرأ هذا السفر الضخم الذي كلف صاحبه الكثير من الجهد والوقت والمال، نقرأه حتى الصفحة الأخيرة، دون أن نعرف شيئا عن حقيقة لاندور الانسان. وكان هذا النقص الوحيد، والكبير، هو ما حفز كاتب السيرة الثانية إلى إعادة كتابة سيرته. غير أن النقـاد ما زالوا يعترفون بضرورة كتابة سيرة أخرى لحياة لاندور.

وحين بدأ هذا النوع من الكتابة لم تكن هناك مشكلة ما تواجه كاتب السيرة، إذ انها كانت قاصرة على كتابة حياة العظماء والرجال الصالحين. وكان هناك تقليد متبع في التحدث عن حياة هؤلاء – كقدوة يحذوها الآخرون – تدور حول كرم شمائلهم، وحميـد سجاياهم. ولهذا لم يكن العجز عن جمع المـادة عائقا في سبيل كتاب السيرة. ونجد هذا واضحا فيما قاله أسقف راڤينا، حين لم يجد المـادة اللازمة لكتابة سيرة سلفه، إذ قال: «لقد ألفت السـيرة بنفسي، بمعونة الله وصلاة زملائي». وظلت

كتابة السيرة تسير وفق هذا التقليد المعروف حتى القرن السابع عشر. فلقد صاحب حركة الاصلاح والتقدم العلمي حينئذ اهتمام بالفرد وبمعرفة الدوافع النفسية لسلوكه وتصرفاته. وبدأ مع ذلك الاهتمام بالفرد العادي، فكتب روجر نورث سيرة اخوته الثلاثة. وكان كاتب السيرة إذ يعرض نواحي الضعف في الشخصية لا يبغي تشهيرا أو هجوما، بل كان يرمي إلى غرض خلقي. فكان نورث يعتقد مثلا أنه من الأفيد للقارىء أن يعرف عدد المرات التي سكر فيها الاسكندر من أن يعرف عدد المرات التي انتصر فيها لأنه إذا عرف النتيجة السيئة لشرب الخمر على حياة الاسكندر، أقلع هو عن شربها.

أما أول من جعل من كتابة السيرة فنا فهو جيمس بوزويل الذي كان لكتابه عن حياة صامويل جونسون أثر بعيد في نفوس القراء. فقد كان بوزويل يعتقد أن كتابة السيرة هي شيء أهم من مجرد سرد أحداث وحقائق. فكتب عن جونسون كما يكتب الروائي أو الكاتب المسرحي عن شخصية بطله، فصوره لنا كما كان في حياته العادية وفي مناقشاته مع أصدقائه. واستطاع بموهبته الفنية هذه أن يعيد جونسون إلى الحياة فعرفه القراء معرفة جيدة وراحوا يتحدثون عن صامويل جونسون وكأنهم كانوا يعرفونه معرفة شخصية.

غير أن أتباع بوزويل فشلوا فيما نجح هو فيه، إذ كانت تنقصهم موهبته العجيبة في رسم شخصية من يكتب سيرته. ومن الأسباب التي جعلت كتّاب السيرة ينصرفون عن طريقة بوزويل، مجيء الحركة الرومانتيكية التي جعلتهم يهتمون اهتماما خاصا بالمشاعر الداخلية للفرد. وكما عبر الشعراء في ذلك الوقت عن أدق احساساتهم الخاصة، وكشفوا عن أعماق نفوسهم، كان على كاتب السيرة أن يتحدث نفس الحديث عن الشخص الذي يكتب حياته. غير أن رد الفعل الذي تلى تلك الحرية في التعبير، رجع بكتابة السيرة إلى الوراء، فلقد عارض الفيكتوريون المتزمتون هذا الكشف عن العواطف والمشاعر الخاصة، وكل ما يمت من بعيد أو قريب إلى المسائل الجنسية. وعادت كتابة السيرة تتحدث عن جليل الأعمال ونبل الصفات، مما أدى إلى ما يشبه عبادة الأبطال.

وأصبحت المشكلة التي شغلت الكتاب والنقاد هي مشكلة الحقيقة، واشتد النقاش بين من يطالبون بعرضها كاملة، وبين من يريدون إسدال الستار عليها. ومن بين هؤلاء الأخيرين وردزورث وكولريدج. فالأول يقول إن الصمت من حق الميت، وان البحث عن الحقيقة كاملة هو شيء قاصر على المحيط العلمي فقط. وهكذا تصبح السيرة موضوعا للدراسات النقدية، فتظهر في عام ١٨١٣ دراسة عن كتابة السيرة لجيمس ستانفيلد. وهي دراسة عن المشاكل التي تواجه كاتب السيرة وكيفية معالجتها. وأدلى الكثيرون من كتاب القرن التاسع عشر بآرائهم في هذا الموضوع، ومن بين هؤلاء كولريدج وكارليل ولوكهارت وغيرهم. وكانت مناقشات هؤلاء تدور في إطار خلقي: إلى أي مدى يحق للكاتب أن يتحدث عن أخطاء وخطايا من يكتب عنه، وما الفائدة الخلقية التي تعود على القارىء، وما هي حقوق الميت وأقربائه وأصدقائه. وتنقسم الآراء بين محبذ الكتمان، وبين من ينادي بأن الحقيقة أهم من جرح مشاعر البعض.

ويزداد أنصار الرأي الأخير في مطلع القرن العشرين. ومن بين من قادوا هذه الحركة التي ترمي إلى الحرية التامة في البحث عن الحقيقة وفي سردها علانية هو ليتون ستراتشي الذي ظل تأثيره واضحا جليا في النصف الأول من القرن. لقد هدم ستراتشي عبادة الأبطال التي كانت سائدة في العصر الفيكتوري بحديثه الساخر عن بعض شخصيات ذلك العصر، التي أحاطها أهله بهالة من التبجيل الزائف. وبالرغم من أن أسلوب ستراتشي أثار حنق الكثيرين إلا أنه سرعان ما أصبح من مؤسسي مدرسة لها أسلوبها الخاص في كتابة السيرة. والسبب في نجاح ستراتشي أنه كان ينظر إلى موضوعه بروح الفنان. فلم يكن يتقيد بالمادة الجافة الباردة التي تملأ معمل الأبحاث، أو بالأوراق الصفراء التي يرى البعض فيها أهم الأسانيد. كان أولا يكوّن رأيه عن الانسان الذي يكتب سيرته، ويجعل هذا الفهم دليله في اختيار ما يختار من حقائق وأحداث، ثم يقدم لنا عن طريقها صورة جلية واضحة تنبض بالحياة. غير أن خطـورة هذه الطريقـة هي أن الذاتيـة قد

تطغى فيها على الموضوعية، فيقدم لنا الكاتب الصورة التي يراها هو عن الشخصية التي يكتب عنها.

وجاء بعد ستراتشي من عالجوا النقص في أسلوبه، ووضعوا الأسس الحديثة لكتابة السيرة. ومن بين هؤلاء أندريه موروا واميل لودفيج وهارولد نيكلسون وڤيرجينيا وولف وداڤيد سيسيل. والحرب التي تقوم بين هؤلاء وبين المؤرخين تبين انقسام الرأي الشديد في هذه الآونة، وخاصة تلك التي تلت الحرب العالمية الثانية. وكان رأي لودفيج وموروا مثل رأي ستراتشي، وهو أن السيرة فن، مثل فن الرواية والشعر، يجب أن يعطى لكاتبها مطلق الحرية، ومن الغباء أن نطالب فنانا بأن يغمض عينيه عن الحقيقة. ويعترض برنار ديڤوتو على ذلك، وهو في اعتراضه هذا يعبر عن وجهة نظر المؤرخين، فيقول إن كتابة السيرة ما هي إلا عملية جمع المادة من مختلف مصادرها، ومعالجتها كما تعالج المادة التاريخية. وبين هذين الطرفين المتناقضين وقف الكتاب الآخرون. وتمثل ڤرجينيا وولف حيرة هؤلاء وترددهم بين الرأيين. فبينما كانت تؤمن في عام ١٩٢٧ بأن كاتب السيرة فنان، عادت تقول، بعد اثنى عشرة عاما، إنه ما هو إلا صاحب حرفة ماهر. ويؤمن كاتب آخر، جيمس فلكسنر، بأن كاتب السيرة ما هو إلا حاو يستطيع بمهارته الجمع بين الصفات المتناقضة، بين الحقيقة والخيال، بين روح البحث العلمي وملكة الخلق المسرحي.

ويسود في العقدين الثالث والرابع الاعتقاد باستحالة الجمع بين الفن والتاريخ، غير أن هذا الاعتقاد يتلاشى في العقدين التاليين، حين يدور الحديث عن فن التاريخ. وتضيق الهوة بين الطرفين، وتتقارب وجهتا النظر. ويرى كتاب السيرة أن هناك طرقا متعددة، وأنه من العسير أن يوجد تقليد واحد في الكتابة يتبعه الجميع. ولسوف تستمر الكتابات التي تسيطر عليها الروح الفنية، وتلك التي تسير وفق البحث العلمي. ونشير هنا إلى نوع هام من كتب السيرة، وهو الذي يستنير كتابه بآراء علم النفس. ونحن لا نعني هنا تلك الدراسات التي راح كتابها يستعرضون فيها محصولهم من الكلمات والاصطلاحات التي لا ترد إلا في كتب علم التحليل النفسي، ويبالغون في اعتمادهم على آراء فرويد، إنما نعني الفائدة التي تعود على كتابة السيرة من الاستعانة بتقدم الدراسات النفسية. فلقد تقدمت هذه الدراسات تقدما كبيرا بحيث أصبح من الخطأ تجاهلها في تلك الكتابات بالذات، التي ما هي إلا محاولة عقل أن يفهم عقلا آخر. ولن يستطيع كاتب السيرة أن يقدم لنا دراسة عميقة شاملة، إلا إذا كان ملما إلماما علميا صحيحا بدراسات علم النفس عامة.

إن مشكلة السيرة هي مشكلة البحث عن الحقيقة، وهو شيء شاق جدا، لأن الحقيقة المطلقة أمر قد لا يكون له وجود. والكتاب الذي بين أيدينا يعرض لنا تطور هذا البحث في القرون الأربعة الأخيرة. فقد اختار مؤلفه جيمس كليفورد وجهات النظر التي صاحبت هذا التطور منذ القرن السادس عشر حتى يومنا هذا، ورتبها الترتيب الذي يساعدنا على فهم حقيقة المشكلة التي سوف تظل قائمة ما دام هناك تطور في الفكر البشري.

شفيق مجلى





فن السيرة

لاحسان عباس ـ ١٧٧ صفحة ـ دار بيروت للطباعة والنشر بيروت

تحتل التراجم والسير ، بانواعها المعروفة من ادبية وفنية وتاريخية ، مكانا مرموقا بين الاداب العالمية وتواريخ الامم ، لانها تتناول دراسة النواحي العامرة بالحياة ، والنابضة بمقولات الذهن والافاعيل النفسية والروحية ، حتى ان الدارس للادب والتاريخ لا يسعه الا ان يتعمق ناحية السير والتراجم ويمتاح من التجارب الصادقة التي تحفل بها .. وربما كان وقع الاهتزازات النفسية في ظل السيرة اكثر تاصلا من سائر الانواع الادبية ، بسبب من شمول السير لمظاهر النمو الانساني من عهد الطفولة واليفوعة الى مراتب النضوج الذهني والفني .. وحسبها انها تجمع الى التجربة الحياتية الوانا من الامتداد الحضاري في مجالات التقويم والتهذيب والمثالية ، عنيت التاثير التعليمي البطولي في بعض السير التاريخية ...

ولعل الافادة من دراسة السيرة ، وبخاصة السيرة الفنية القريبة العهد بالحرف العربي ، ضرورية لفهم مظهر من مظاهر حياتنا الادبية ، الذي يستقطب التجارب الذاتية المثخنة بمدلولات التعابير القيمية والانسانية .. ولا يقلل من اهمية ذاتية السيرة ، هذا التطور نحو الجماعية في الاهداف والمثل « فقد تزول عبادة الابطال من النفوس ، وقد يفقد الفرد معنى التفرد الاناني ، ولكن شيئا واحدا لا يزول هو هذه التجارب الحية ، وطريقة التعبير عنها ، وكل ما سيحدث ان المفهومات الجماعية ستنعكس على تلك التجارب وتصبغها بلون جديد » [المقدمة ص ـ ٦] .. فلهذه الدوافع المخلصة ، ولايمان الدكتور احسان عباس بقيمة وقوة السيرة ، طلع علينا بكتابه الطريف « فن السيرة » ..

ينهض هذا الكتاب على خمسة فصول وهي : تاريخ السير عند المسلمين ـ نحو السيرة الفنية ـ الدرجة الفنية في السيرة ـ السير الذاتية ، نظرة عامة ـ السيرة الذاتية في الادب العربي ، ثم يعقب ذلك فهرست للمصادر والاعلام .. ويبدو ان الدكتور الفاضل لم يكلف نفسه وعثاء التحليل المستقصي والدراسة التحليلية العميقة ، انما مزج ـ باعترافه ـ بين العرض التاريخي والتحليل غير المستقصي لبعض النماذج ، مقسما نظرته في السير بين الادب العربي والادب الغربي من اجل شمول النظرة والاكثار من الامثلة. ولكن هذا الشمول والنظرة العجلى قد اساء الى الدراسة اساءة لا محيد عنها ، لانه افقدها من عنصر هام ، وهو الاستيعاب الدقيق لاطراف الموضوع والتاصل في درس الجوانب الانسانية في السيرة . وتبعا لذلك اصطبغت الدراسة بصبغة عامة بصبغة « فوتوغرافية » خالية من الارتكاز احيانا على مدامك الموضوعية البحتة.. ولعل المؤلف معذور لهذه الهفوات ، نظرا لصعوبة الالمام بصورة شاملة لفن السيرة . فقد يولي اهتمامه الى معالم كثيرة ولكنه ينسى عن غير قصد، او لراي يراه ، معلمة او اكثر من النماذج والشخوص والمقومات المثلية.. وهكذا اضطر الى التصوير « الخارجي » لفن السيرة ..

غير ان المعين الثقافي الذي يزخر به الكتاب ، والاسلوب السهل الذي يميل الى حد السذاجة العلمية المحببة للنفس ، قد مكنا للكاتب سبل النجاح واثارة التشويق في ذهن القارىء ، فضلا عن روح النقد التي تبرز بين تضاعيف الكتاب .. فتراه تارة يغمز من جانب العقاد ، وينقد تحيزه في التقدير ووضعه الافتراضات دون برهان كما صنع في كتابته عن سيرة معاوية ، فتخرج من نقد المؤلف بان العقاد انما ابتدأ يحاكم شخصية معاوية وهو مبغض له وعلى خطأ وقع فيه وهو ان معاوية قدير لا عظيم ، واول شرط يراه الدكتور احسان ضروريا في حكمنا على الاشخاص ان نتجرد من الحب والبغض ونعالج سير الاشخاص بالتعاطف.. وتارة اخرى نجد المؤلف ، يحاكم ، ويفاضل ، ويناقش كتاب السير من خلال عرضه لالوان السيرة .. ومع ذلك تراه احيانا يعنى بالتسليم بصحة الحقائق التي يتدارسها حتى تخاله في طرحه لبعض الاراء ، لا يعطينا رأيا شخصيا محضا ، بل هو معني بالتصوير والاستطراد في ضرب الامثلة ، وقد تكون هذه الطريقة السمحة ، من عقابيل طيبة النفس وسلامة النية ، والحكم النقدي كما نعلم يستدعي دوما النظر بعين الحذر والحيطة والدربة والمجالدة في استيطان الحقائق . (١)

ان الحديث عن السير شيء يثقل على القارىء فهمه ، بيد ان مهارة الكاتب في اختيار النماذج والاصول ، مما اكسبت الموضوع سهولةوعذوبة، فقد التزم المصادر المعروفة والمراجع الدانية الحصول ، فهي لا تعسر الدراسة على الفهم والتذوق .. فاثبت ان الغذاء الفكري ممكن تبسيطه وتلوينه بطعم رائق يسهل على المتلقي هضمه ، اذا توفرت لدى الدارس القدرة على الاختيار واللمح والعطاء السائغ .

مجمل القول في هذ االكتاب ، انه يحمل الجدة والطلاوة وسحر التناول ولكنه لا يعدم نقصا في استكناه اغوار الموضوع والغوص في بحار العنوان .

البصرة ـ العراق **عبد الرحمن علي**

الياس ابو شبكة وشعره

لرزوق فرج رزوق ـ ٢٨٨ صفحة ـ حجم كبير ـ ساعدت وزارة المعارف العراقية على نشره ـ دار الكتاب اللبناني للطباعة والنشر بيروت

ان كل مثقف واع يبوىء الياس ابا شبكة مكان الصدارة بين الشعراء العرب في العصر الحديث فهو شاعر فذ وقصائده مفعمة بصدق التجربة ، نابضة بالحياة ، غنية بالاحاسيس والانفعالات فيها كل مقومات الخلق الفني المبتكر مع استغراق رائع في الوصف والتصوير ، وابداع في المخيلة . وتناغم في الموسيقى ، وله طريقة خاصة في تلوين الصور وابراز معان مستمدة من فلسفة الحياة واسرار الطبيعة الخلابة التي كان يعايش طيفها الجميل محلقا في آفاق الخيال المجنح ، سابحا في سراب الظلال والاحلام ، صادق التعبير عن حالات النفس الانسانية . جائش العواطف بالدفقات الشعورية ...

(١) انظر مقالة الاستاذ عيسى الناعوري المنشورة في الاديب ـ عدد اكتوبر ـ بعنوان « بين جبران ونعيمه » فهي تعقيب وتفنيد لرأي ضمنه الدكتور احسان عباس كتابه « فن السيرة » يذهب فيه الى ان كتاب جبران خليل جبران ـ لميخائيل نعيمة قد استوفى عناصر السير الفنية ويصفه بالحيوية والصدق في عرض الحقائق . ففي الاراء التي بثهـا الناعوري مجال خصب لاثارة الشك والتحرج وكشف الحقائق .

فن السيرة

الدكتور ماهر حسن فهمي

ترجع جذور الترجمة الى فكرة البحث عن الخلود ، ومنذ خمسة آلاف سنة ، ترك المصريون القدماء في مقابرهم تذكار شهرتهم مع رموز ثروتهم ، ليضمنوا مرورهم الآمن الى الخلود • وليس ذلك بالترجمة حسب المفهوم الحديث ، لأنهم لم يحاولوا وصف شخصياتهم وحياتهم الجارية ، ولكن هدفهم كان يدور في دائرة السيرة ، لأنهم أرادوا أن يصونوا في الأرض وفي السماء مجد أفراد معينين •

ما الفارق اذن بين الترجمة وبين التاريخ ؟ الواقع أن هناك نوعاً من المزاوجة بين السيرة أو الترجمة وبين التاريخ ، فالفرد يصنع التاريخ وكذلك القوى الاجتماعية ، ولنقص حياة انسان ، ينبغي أن نقول شيئا عن المسرح الذي مثل عليه قصة حياته • وعمل كاتب الترجمة كما يقول (Muzzey) هو أن يحصي ناتج القوى التي تتكون من الشخصية ومشاكل العصر ، بمعنى أنه لايعالج حقائق الحياة وحدها ، بل يصف الرجل نفسه أيضا ، شخصيته وأخلاقه وتفرده ، لأن الناس مغرمة بالناس وذلك هو ما يجعل كتابة السيرة منهجا مستقلا عن التاريخ •

وأحسن كتاب الرواية قد تفوقوا في أكثر الاحيان على كل كتاب التراجم السيرة في الك كبيرة ، لأن في يديه أن يحيل الميت الى حي وأن يهبه على من يعالج حياة الناس من كتاب السير • ولذلك فمن الطبيعي أن يكون للرواية تأثير عظيم على السيرة • والسر في نجاح الروائي يكمن في خياله غير المقيد ،فربما يخلق ما يبدو له من شخصيات معقدة ولكن تعقيد هذه الشخصيات لا يتجاوز الحدود التي يرغب فيها مبدعها ، ولكن كاتب السيرة مقيد بما لديه من البينات التي يستخرج منها جوهر موضوعه ، ولديه أيضا أفضلية الحقيقة ، وغالبا ما يفتقر الى العناصر الحية لما يحاول أن يعيد بناءه من تاريخ الحياة • والروائي يستطيع أن يستخدم الخيال كما يشاء ، ولكن خيال كاتب السيرة ممسوك الزمام ، لأن السيرة هي اعادة تقديم صورة

لحياة انسانية ، وتحليل صدماتها من خلال أعمالها ومن خلال العالم الذي عاشت فيه ، وكل كتاب السير ينبغي أن يكونوا علميين فيما ينشدونه من الحقيقة وما يعتمدون عليه من تحقيق للأدلة والشواهد ، وفي نفس الوقت ينبغي أن يكونوا فنانين لأن عرض الملامح أمر جوهري ومسئولية كاتب السيرة في ذلك كبيرة ، لان في يديه أن يحيل الميت الى حي وأن يهبه الخلود .

استفاد فن التراجم من هذه الصلة القوية بينه وبين الفن الروائي كما قلنا ، خاصة في أيامنا هذه فأكثر التراجم الغربية تستخدم ذلك المنهج الروائي لأنه يسمح بملء الثغرات التي يقابلها كاتب السيرة بعنصر الخيال القصصي ، والفرق بين هذه التراجم والقصص كما تقول (Mrs. Stern) « أن القصاص يكتب الأفكار والحوار الذي كان يحدث لو أنه بطل القصة ، أما كاتب السيرة الروائي فيكتب الأفكار والحوار الذي يعرف أن البطل أداره من خلال الاثباتات التي جمعها » ، وقد علم المسرح كتاب السير قيمة الحوار في تصدير الشخصيات والتمثيل الحي والتفاصيل الشخصية في عرض الحقيقة عن طريق تجميع كثير من الدقائق الصغيرة في وحدات منطقية ، كما حاولوا الاستفادة من علم النفس في تشريح داخلية الانسان الذي يترجمون له ومن هنا ظهرت «النجوى» في السير المعاصرة ، خاصة بعد أن طبق « فرويد » نظرياته على التراجم مع بعض مريديه ، حتى لقد قال (H. Ellis) « ان الترجمة هي فرع من علم النفس التطبيقي . » ولكن الحقيقة أن القصاصين والفرويديين قد نسوا أن الترجمة ينبغي أن تقام على التسجيلات الموثوق بها ، والتي تكاد تنحصر في التراجم الشخصية والمذكرات والخطابات الخاصة والانتاج الفني على وجه الخصوص ثم المخلفات الشخصية .

ومن المؤكد أن البطل اذا كان قد حكى قصة الشخصية فقد قدم خدمة كبيرة للكتاب ، ولكن من المؤكد أيضا أنه يستحيل أن يقول انسان كل الحقيقة عن نفسه ،وقد كان أحمد أمين صريحا مع نفسه ومع قرائه حين اعترف ان كتابه « حياتي » لا يصور كل الحقيقة وان كان كل ما فيه حقيقة . ومن الواجب أن نتساءل لماذا كتبت هذه الترجمة الشخصية ؟ وكيف كتبت؟ لأن التذكر للماضي لايمكن أن يكون عملية سلبية ، فالذاكرة تحتاج الى أن تنشط وتتطبع بحالة الكاتب وقت تسجيله لماضيه . ومن الممكن أن يقول الانسان كل ذكرياته عن طفولته ولكن عندما يدخل في سن الرجولة فان الاحساس بالمسئولية يفرض قيوده ، ومن هنا كان من المهم جدا أن يقابل كاتب السير بين مادة الترجمة الشخصية وبين غيرها من المصادر خاصة اذا حاول كاتب الترجمة الشخصية أن ينصف نفسه أكثر مما حاول أن يكون أمينا ودقيقا .

وقد تكون اليوميات والمفكرات أكثر ثقة من التراجم الشخصية ،

فهي تكتب دائما في أوقات ألصق بالأحداث التي تصفها ، ولذلك فهي أقل عرضة لآفة التذكر الناقص • وكتاب التراجم الشخصية نادرا ما يكونون أمناء في تدوين أفكارهم الحمقاء ومخاطراتهم الفاشلة ، ولكن اليوميات تسلم أقلامهم للورق قبل أن يدركوا اخطاءهم • وبالرغم من أن اليوميات ينقصهـا عادة التكامل الموجود في التراجم الشخصية، وبالرغم من أنها كثيرا ماتحتوي على أشياء سطحية في الحياة ومضجرة ومكررة ، فانها دائما تكشف الـكثير عن كتابهـا • والتفصيلات الصغيرة التي قد تضجر السامع ، والمساحات الكبيرة المخصصة للأمور التافهة ، والأشياء التي ليست لها أهمية تاريخية هي أشياء حيوية عند كاتب الترجمة • فاليوميات في الواقع تسجل تطور الشخصية في بعض جوانبها •

واذا كان الكثيرون لايكتبون تاريخهم في شكل تراجم شخصية ولا في صورة يوميات ، فان كل الناس يكتبون الخطابات وهي تحكي كثيرا عن الحياة بطريقة مباشرة أو غير مباشرة • وكاتب الخطابات مرتبط بالحاضر ربما أكثر من كاتب اليوميات ، فهي تظهر المرء في شكل من التفاعل مـع معاصريه ، ولذلك فهي تقدم داخليات الشخصية أكثر من أية وثيقةشخصية اخرى • ومن الطبيعي أن خطابا من رجل الى زوجته يختلف عن خطاب خاص بالعمل ، وكلما كان الخطاب مرسلا من الكاتب الى شخص وثيق الصلة به ، كلما كان أكثر فائدة •

يقول الناقد الانجليزي (R. Rait) : « عندما يكتب المرء لصـديق شديد الصلة به فأنه يقول أشياء لا يقولها للمطبعة ، ولكنها ليست بالضرورة آراءه الحقيقية ، فانها غالبا ما تكون تخيلات موقوتة » • وينبغي أن يقف كاتب الترجمة ليسأل نفسه : ما هي بالضبط الصلة بين صاحب الترجمة والشخص الذي يكتب له الخطاب ؟ والاجابة عن هذا السؤال لها فائدتان : الاولى أنها تساعد كاتب الترجمة على أن يدرك أهمية الخطاب نفسه وتلك قيمة تاريخية ، والثانية أنها تزيـد ادراكه لشـخصية الـكاتب ، وتلـك قيمة نفسية • ولكن الخطابات مثل الوثائق الشخصية الاخرى ، يمكن أن تكون مضللة ، وهي خطيرة على وجه الخصوص اذا استخدمت فردية وحاول كاتب السيرة أن يبني عليها أمورا هامة •

وقد أدخلت الآلة الكاتبة شخصا ثالثا بين الكاتب والقارىء — ربما كان سكرتيرا — وأصبح الوضع شديد الاختلاف عنه حين كان الـكاتب يمسك بقلمه ليبوح بأفكاره واثقاً أن قارئها هو المقصود وحده ، فالخطاب المكتوب على الآلة الكاتبة نادرا ما يكون شخصيا في الحقيقة وان كتب على غلافه «شخصي» • والى جانب ذلك فالخطابات على الآلة الكاتبة عرضـة للمراجعة بين الوقت الذي يملى فيه والوقت الذي يوقع فيـه ، وما كتب باندفاع يمكن أن يقوم • ثم ان الآلة الكاتبة قد زادت من حجم البريد ، وعندما تكثر الخطابات التي تحتاج الى ردود من رجل مشهور فان سكرتيره

يقوم بالمهمة ، وهو لايصنع أكثر من القاء نظرة خاطفة عليه عند التوقيع • وقد قرب «التليفون» موت الترجمة السياسية الحية بخلاف ما يرى — احسان عباس — لأن السياسي لم يعد يكثر من خطاباته فهو يستخدم المسرة ، ثم يستخدم الطائرة في السفر للمحادثات بعد أن قربت المسافات ، ولذلك فالموضوعات التي يعبر عنها عن طريق الخطابات محدودة على ما فيها من نقص في التعبير الصريح لتدخل السكرتيرين • ولكن الخطابات مع هذا تبقى لها أهمية حيوية ، وتستطيع أن تجيب عن كثير من الاسئلة الخاصة بفهم الشخصية •

والانتاج المطبوع يعطي كاتب الترجمة كثيرا عن المترجم له ، خاصة الكتب الأدبية • ورجال السياسة ان لم يتركوا كتبا ، فقد تركوا خطبا ، وحتى غير الادباء في كثير من الاحيان ، قد اتصلوا بالصحف بوسيلة أو أخرى • ومن الطبيعي أن كاتب الترجمة ينبغي أن يقرأ انتاج صاحب الترجمة ، واذا كان (Maurois) لم يلتفت الى شعر شللي كثيرا ، فان كاتب السيرة لايمكن أن يعتبره قد وصل الى الحقيقة كاملة • وقد كان «شاتوبريان» دقيقا حين قال « ان الكتاب الكبار يضعون تاريخهم في أعمالهم، ولا يصورون شيئا تصويرا جيدا كما يصورون قلوبهم » • فنوع الأمثلةالتي يستخدمها ليصدر آراءه ربما ساعدت على فهم ماضيه ، وأسلوبه وانتقاءه لموضوعاته كلها تعين على ادراك بعض جوانب الشخصية • ومن المؤكد أن انتاج طه حسين يختلف عن انتاج العقاد وأسلوبهما أشد اختلافا ، وأسلوب العقاد المتجهم صورة من شخصيته كما أن أسلوب طه حسين الفني الشديد الالحاح صورة من شخصيته أيضا •

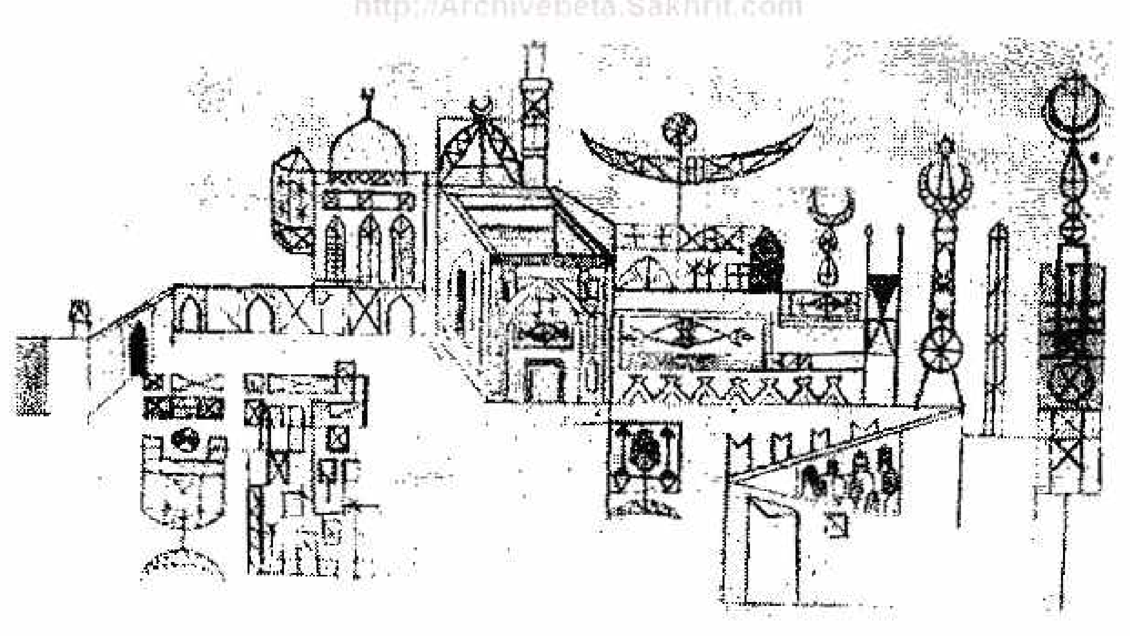
ومخلفات الفرد الاخرى مع مظهره الفيزيقي يمكن ان تعين على فهم الشخصية • ذوقه في ملابسه ، أثاثه ، كتبه كلها لها دلالاتها • وتعليقات أعضاء أسرته في غاية الأهمية لكاتب السيرة مثل المذكرات المكتوبة ، ومن ناحية أخرى فان تعليقات أعدائه لها قيمتها في ابراز بعض الجوانب الخفية وحفظ التوازن في كتابة السيرة •

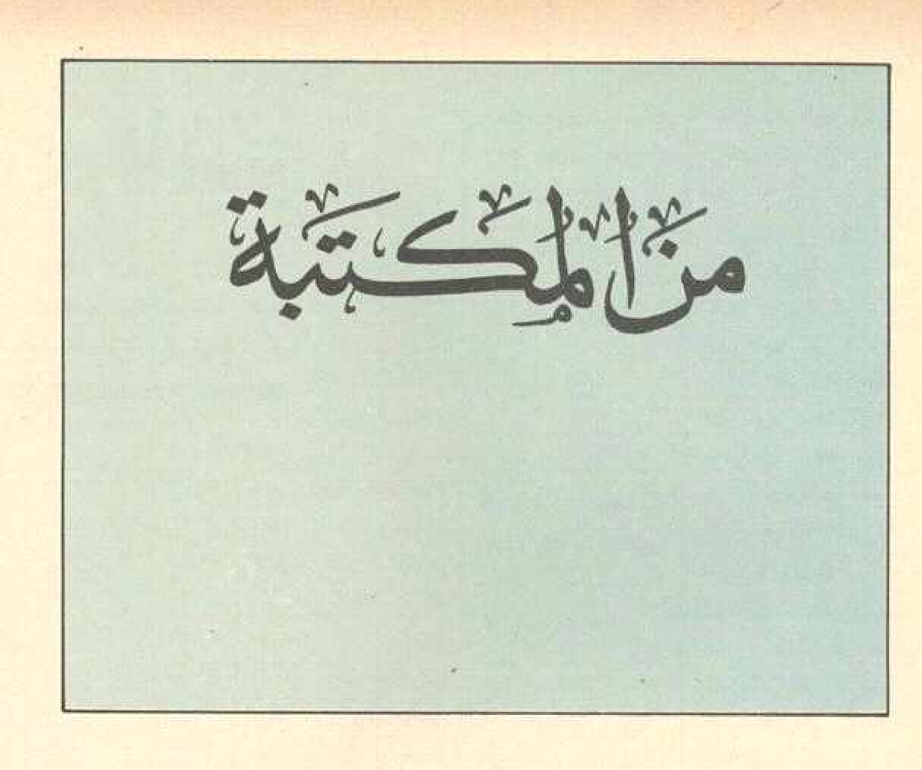
ومن المؤكد بعد هذا أن الدراسة الطويلة وحدها لا تقود الى فهم الشخصية ، فان شخصية الفرد شديدة التعقيد والتنوع دائما ، ولا تفهم الا بمجهود كبير • وكسم كان دقيقا (D. Malone) حين قال : « ينبغي أن تعيش مع الشخصية في الخيال مدة كافية ، حتى تفهم منها انطباعاتها وتدرك مكوناتها • »

والسؤال الذي يبقى بعد ذلك يدور حول منزلة السيرة في المجتمع الحديث وأهدافها • ومن الحق أن التراجم قد كثرت كثرة كبيرة بعد ظهور الرومانتيكية في أوربا ، فقد منحت الفرد أهمية خاصة بل بلورت الحياة حول الفرد — ولكنا رأينا أن ظهور المذاهب المادية التيجعلت الاقتصاد محور التطور لم تنقص كثيراً من قيمة الفرد باعتباره حركة ديناميكية في

عملية التطور أيضا • واذا كان المجتمع الآن قد أصبح اشتراكيا ، ولم يعد الفرد هو صانع التاريخ ، بل أصبح المجموع هو الموجه ، فان الاشتراكية نفسها لم تحاول أن تلغي قيمة الفرد في المجتمع • كل ما حدث أن فن التراجم انفصل عن التاريخ وأصبح مستقلا بذاته تماما كالقصة أو المسرحية وله دوره الفعال في تشريح النفس الانسانية وفي بناء الانسان • ومن هنا لم تعد تقبل تقديم المثل باعتبارها الهدف الأول في السيرة ، واذا كانت السيرة العربية قد ارتبطت بهذا المعنى زمنا ، منذ أن كتبت سيرة الرسول ، فلم نعد في عصرنا هذا نقصد الى ذلك المعنى أول ما نقصد ، وانما نقصد الى الحقيقة في ذاتها أولا والى التفسير والتشريح أو التحليل ثانيا ، وان كان وراء كل هذا ما يغرس الثقة في النفس الانسانية حين ندرك أن دور كل منا يجب ألا يمر يائسا خاملا ،على الرغم من النهاية المحتومة في قصة الحياة •







فن كتابة السيرة الذاتية

سناء صليحة

كتب السير الذاتية من أكثر الكتب امتاعا وجاذبية للقارئ بصفة عامة ، إذ تلقى مزيداً من الأضواء على شخصيات مشهورة ، وتكشف الجوانب الخفية والأبعاد المؤثرة فى شخصياتهم ، بل إنها كثيراً ما تكون الدافع لإستثارة اهتمام القارئ بكاتب معين ، فيحاول التعرف عليه وقراءة أعماله لأول مرة أو مرة ثانية من خلال منظور جديد .

ومع ذلك فإن فن كتابة السيرة الذاتية من أصعب الأمور وأكثرها إثارة للجدل ، من حيث الحدود التى يجب ألا يتجاوزها الكاتب عند تناوله للشخصية أو من حيث تناوله للشخصية من خلال منظور سيكولوجى ، أو من منطلق أدبى بحت . هذا بالطبع بالاضافة للمشاكل التى يواجهها الكاتب مع الذين تربطهم صلة بالشخصية موضع البحث .

ولعل من أهم القضايا المطروحة على الساحة الأدبية اليوم فى الغرب ، قضية دراسة حياة الأديب من خلال أعماله الأدبية ، واستنتاج التجارب التى مر بها من خلال التجارب التى تعرضت لها الشخصيات التى قدمها فى أعماله الروائية أو الدرامية . وهنا يظهر التناقض الواضح بين وجهتى النظر الانجلو ساكسونية من جهة وبين الفرنسيين والألمان ممن يتحفزون موقفا متشددا باعتبار أن العمل الأدبى - فى حد ذاته - قيمة لا يجب التعرض لها أو مناقشتها - أو تسخيرها لأى غرض - إلا من حيث دراسته من ناحية الشكل الأدبى وجمالياته . ذلك أنه بمجرد اكتماله تحول لكائن مستقل تماما عن كاتبه .

وحول قضايا فن كتابة السيرة الذاتية ظهر مؤخراً فى انجلترا كتاب للناقد جيفرى ميرز بعنوان « فن كتابة السيرة الذاتية » . يوجز بروفيسير ميرز فى مقدمة كتابه منهج كتاب السير الذاتية من خلال تجاربه الخاصة فى هذا المجال فيقول أن كاتب السيرة الذاتية فى تناوله لحياة الفنان يجمع بين روح المحقق والصحفى . وقد يكون فى تشبيه بروفيسير ميرز بعض التبسيط والمبالغة التى تتصور أنه يحاول من خلالها تقريب جوهر ذلك الفن للقارئ وعرض وجهة نظره التى تعنى المتخصص .. يرى المؤلف أن المنهج الذى يتبناه الكاتب فى هذا المجال - سواء أكان منهج التحليل السيكولوجى أو التحليل الأدبى - مهمته الأولى هى إبراز الجوانب الخفية والأبعاد الجذابة فى حياة الشخصية موضع الدراسة .

يتضمن الكتاب ١٣ مقالة بأقلام عدد من أعلام كتاب السيرة الذاتية فى الغرب الذين يقدمون تجاربهم والمصاعب التى واجهوها عند دراستهم لحياة عدد من الشخصيات ، وذلك بأسلوب شيق أشبه بالأسلوب القصصى وهنا تجدر الإشارة لمقالة وليم ميرفى عن سيرة حياة ج. ب. يتس ومقالة فيليب نايتلى عن حياة لورنس العرب والمصاعب التى واجهها الكاتب من جانب أقارب لورنس عندما بدأ فى تحليل شخصيته .

ولعل من أهم مقالات الكتاب ، تلك المقالة التى كتبها فريدرك كارل وفرق فيها بين المدخل السيكولوجى للتحليل والمدخل الأدبى ، والتى ضمنها الكاتب قدراً هائلاً من المعلومات القيمة .

وأخيراً فإن كتاب فن كتابة السيرة الذاتية قد جمع بين المعلومة القيمة وجاذبية الموضوع مما خرج به عن نطاق التخصص المحدود وجعله كتاباً للجميع .



مصر
فصول
العدد رقم 3
1 يوليو 1994

فى استنطاق النص :

حىّ بن يقظان:
سيرة ذاتية لابن طفيل

عبدالله إبراهيم *

ـ ١ ـ

تظهر النصوص الأدبية الكبرى فى التاريخ، دون أن تخضع مباشرة لإشكالية التجنيس؛ إذ إن البحث فى أمر الأجناس الأدبية بحث حديث، تأخر كثيراً عن عصور النصوص القديمة . والنظر مجدداً فى جنسية النص الأدبى ، واستنطاقه وتأويله، أمر يغذى النص بعوامل القوة أكثر مما يضعف شأنه؛ ذلك أنه ، يخصب المظاهر الخفية فيه ، التى ضمرت بسبب كثير من الظروف المتصلة بتاريخ النص وطرائق تلقيه . بيد أن استنطاقاً لايقوم على قرائن ينطوى عليها النص، يعدّ ضرباً من «التقويل» الذى قد يلحق ضرراً فادحاً بالنص نفسه، كما أنّ استنطاقا لا يأخذ فى الاعتبار دور العناصر المكونة للنص، فى علاقاتها بالدائرة الإبداعية التى تندرج فيها نصوص الأدب قيد البحث، سيفضى إلى مزيد من الأوهام الخطيرة. فالمضاهاة بين المظاهر والملامح والعناصر التى تتصل بالنص، وتكونه، تعد من الأمور المنهجية الملازمة للبحوث التى تهدف إلى تحقيق إعادة نظر فى موروث الماضى، بما يشحنه بالقوة والديمومة، وينشط البؤر الدلالية الكامنة فيه، سعياً وراء كشف قيمته الأدبية.

إن هدفاً مثل هذا هو الدافع وراء إعادة النظر فى نص (حى بن يقظان) لابن طفيل، وقراءته قراءة جديدة، استناداً إلى تنظيم مكوناته، بما يجعل النص يقرأ قراءة تختلف عما كان يقرأ فيه من قبل.

إن النظر إلى النص المذكور، عبر منظورين متلازمين، هما عّد النص سيرة ذاتية ـ فكرية لابن طفيل من ناحية، ونصاً ذاتياً إشراقياً يحمل رؤية المؤلف من ناحية أخرى، أفضى، عبر الاستنطاق والتأويل، إلى الوقوف على جميع الإشارات والعلامات التى تغلب هذا الأمر وتفسيرها ضمن سياقاتها الدلالية والتاريخية والمعرفية، بما يجعل النص نفسه إطاراً لبؤرة خاصة، ولكن مموهة، هى التجربة

* كلية الآداب ـ ليبيا.

الوجودية والفكرية للمؤلف. وقد استدعى ذلك بسط أرضية البحث، بالوقوف على الملامح العامة للرؤية الإشراقية، كما تجلت للسهروردى، ولم يأل البحث جهداً فى توضيح كل ما يتصل بالنص، مما له علاقة بفلسفة الإشراق من جهة، وبالظروف التاريخية التى احتضنت النص ومؤلفه من جهة أخرى، بغية توضيح الموجهات الخارجية التى تجعل من ذلك النص سيرة ذاتية لابن طفيل.

ـ ٢ ـ

يعرف السهروردى (٥٨٧ = ١١٩١) الإشراق بأنه «شروق الأنوار على النفس بحيث تنقطع عن منازعة الوهم»[١]. وهو يقترن بالكشف الذى هو «ظهور الأنوار العقلية ولمعانها وفيضانها بالإشراقات على الأنفس عند تجردها»[٢]. وتكون الحكمة الإشراقية، تبعا لذلك:

«حكمة إلهية، لأنها تنشد معرفة الله والحقائق الربانية، وذلك بتعميق الحياة الداخلية، حتى تستحيل النفس إلى مرآة، تنعكس عليها الحقائق الخالدة»[٣].

ولا يكون ذلك ممكناً، حسب السهروردى، شيخ الإشراق، إلا بـ «الانسلاخ عن الدنيا» و «مشاهدة الأنوار الإلهية»، ثم الوصول إلى حال من الكشف «لا نهاية له»، يتحول فيها العابد إلى «حكيم متأله» يفقد القدرة على جسده، لأن بدنه «يصير كقميص يخلعه تارة ويلبسه تارة». ثم يخلص السهروردى إلى القول: إن الإنسان لا يعد من حكماء الإشراق «مالم يطلع على الخميرة المقدسة، ومالم يخلع ويلبس، فإن شاء عرج إلى النور، وإن شاء ظهر فى أية صورة أراد»، ثم يعلل ذلك بالقول إن قدرة الإشراق «تحصل له بالنور الشارق عليه»، ويمضى متسائلا:

«ألم تر أن الحديدة الحامية إذا أثرت فيها النار تتشبه بالنار، وتستضئ وتحرق؟ فالنفس من جوهر القدس إذا انفعلت بالنور، واكتست لباس الشروق، أثرت وفعلت، فتومئ فيحصل الشئ بإيمائها، وتتصور فيقع على حسب تصورها»[٤].

وهنا يشخص سؤال جوهرى، وهو: ما السبيل الموصلة إلى حالة الكشف ثم الإشراق؟ إن السهروردى ذاته، يحدد ذلك كونه رأس حكماء الإشراق، فيقول مخاطباً مريد تلك الحكمة:

«أنت إذا واظبت على التفكير فى العالم القدسى، وصمت عن المطاعم ولذات الحواس إلا عند الحاجة، وصليت بالليالى، ولطفت سرّك بتخيّل أمور مناسبة للقدس، وناجيت الملأ الأعلى متلطفاً متملقًا، وقرأت الوحى الإلهى كثيراً، وطربت نفسك أحياناً تطريباً، وعبدت ربك تعظيمًا ورهبت قواك ترهيباً، ربما تخطف عليك أنوار مثل البرق لذيذة، ويكثر فيتابع، وقد يسلبك عن مشاهدة الأجرام، ويكاد سنا برقه يذهب بالأبصار، وتحصل لك حالات مشاهدة، فلا تحتاج إلى السماع من غيرك»[٥].

وسيتبين لاحقاً كيف أن حى بن يقظان قد تمثل كل هذا، تمثلاً روحياً، وهو فى مغارته، وأفلح فى بلوغ مرحلة الكشف والمشاهدة، عبر المعاينة والنظر أولاً، والبحث والتقصى ثانياً، ثم التماهى فى ذات الخالق أخيراً لتسطع فى داخله أنوار الإشراق، كما رسم السهروردى مظاهرها وتجلياتها.

تذهب فلسفة الإشراق إلى أنّ نشأة الكون قد حدثت على سبيل الانبثاق عن موحدٍ يستعصى إدراكه بالقوى العقلية والحسية، فهو موجود وجوداً مطلقاً، وعنه توالت نزولاً مكونات العالم. وكلما ازداد هبوط الكائنات صوب الطبيعة، ضمرت صفات الموجد الأول فيها، إلى أن تختفى تلك الصفات فى أحط الأشياء كالمعادن والأحجار. وعلى نقيض ذلك، فكلما ارتفعت الموجودات فى مراتبها صوب ذلك الموجد ازدادت خصائصه وصفاته فيها، فتسمو باقترابها إليه، وتماهيها فيه؛ لأنها تطرد عنها صفات الفساد والحدوث، وتكتسب سمة الديمومة، وهى فى ذلك شأنها شأن النور الذى يزداد وهجاً كلما اقترب إلى الشمس، ويزداد عتمة كلما ابتعد عنها. ولما كان إدراك هذه الحقيقة لا يتم إلا للنفوس، كون غيرها يفتقر أصلاً للإدراك والتفكر، وجب على النفس أن تحن إلى مصدرها، وتتفرغ لطلب اللذات العليا، لذات الاندماج فى الموجد الأول، وذلك لا يتم، حسب حكمة الإشراق، إلا بالاختبار، فالبحث النظرى، وأخيراً بالتأمل الباطنى؛ إذ يتفتح الذهن، وتتسامى النفس، فتشرق عليها الحقائق الأزلية الثابتة، فتنال بذلك سعادتها العظمى المرجوة. وسبيل ذلك، لدى الإشراقيين، هو التشبه بالأجرام السماوية والأفلاك، لتنظيم درجات التسامى، ابتداء من كرة القمر، وهى مما تقابل العقل العاشر، وصولاً إلى زحل الذى يقابل العقل الرابع، ثم جرم الثوابت، فجرم السماء الأولى، وهما يقابلان العقل الثالث والثانى، وصولا إلى العقل الأول الذى يتعالى على جميع صفات الأفلاك والأجرام، وهو ينبثق عن الموجد المطلق، وبوصول النفس إليه تبلغ غاية سعادتها وكمالها (٦).

ـ ٣ ـ

كان ابن سينا (٤٢٨ = ١٠٣٧) قد دشن لفلسفة الإشراق، بالتمثيل الرمزى، فى رسالته (حى بن يقظان) التى كانت موجها لرؤية ابن طفيل؛ ليس فى احتذاء العنوان فحسب، إنما فى المنظومة المعرفية التى كانت رسالته تحيل عليها، بالإشارة والإيماء والتلميح. وعلى الرغم من محاولة الشيخ الرئيس تضليل معاصريه بأنه كان من المشّائين، إلا أنه أقر أخيراً فى (منطق المشرقيين) بأنه يريد أن يضع «كتاباً يحتوى على أمهات العلم الحق الذى استنبطه من نظر كثيراً، وفكر ملياً، ولم يكن من وجوده الحدس بعيدا»، وكان حسب قوله يضن بالكتاب إلا على «الذين يقومون منا مقام النفس»(٧). ثم تقدم خطوة أخرى وأخيرة فى مجال كشف رؤيته الإشراقية، فخصص لذلك كتابه (الإشارات والتنبيهات) الذى احتوى، كما يقول، «أصولاً وجملاً من الحكمة» هى، كما يقول نصير الدين الطوسى (٦٧٢ = ١٢٥٥)، من «أشرف ما ينسب إلى الحقيقة واليقين»، وتتصل تلك الأصول والجمل بـ «معرفة أعيان الموجودات المترتبة، المبتدئة من موجدها ومبدئها، والعلم بأسباب الكائنات المتسلسلة المنتهية إلى غايتها ومنتهاها»(٨).

إن رسالة (حى بن يقظان) لابن سينا إنما هى وصف لعروج العقل الفعال الرمزى إلى الموجد المطلق الذى يتربع على العرش، حسب نظام ابن سينا الكونى. ويظهر ذلك العقل بصورة «شيخ بهى قد أوغل فى السن، وأخنت عليه السنون، وهو فى طراءة العزّ، ولم يهن منه عظم، ولا تضعضع له ركن، وما عليه من الشيب إلا رواء من يشيب»(٩). إن رحلة «حى» ابن سينا داخل النفس هى ذاتها رحلة «حى» ابن طفيل، كلاهما ارتحل بغية الاتصال بالموجد المطلق، فخاضا صعاب الكشف والإشراق معاً.

ـ ٤ ـ

لقد أُلمح إلى إشراقية (حى بن يقظان)(١٠)، وأشير إلى أن موقفه «صورة لابن طفيل عن نفسه منهجاً

وشخصًا وموقفاً»(١١). بيد أن الجابرى لا يرى ذلك؛ فابن طفيل، كما يرى، يقدم «قراءة كاملة لفلسفة ابن سينا المشرقية، قراءة استهدفت الكشف عن أسرارها ومصادرها»، وينفى إشراقيته لأنه «لم يكن ينطلق فى تفكيره ولا فى إشكاليته من منطلق ابن سينا»، ودليله على ذلك «فشل حى بن يقظان فى إقناع سلامان وجمهوره، بأن معتقداتهم الدينية هى مجرد مثالات، ورموز للحقيقة المباشرة التى اكتشفها بالعقل». وفشله هذا، حسب الجابرى، يحيل على «فشل المدرسة الفلسفية فى المشرق التى بلغت أوجها مع ابن سينا فى محاولتها الرامية إلى دمج الدين فى الفلسفة». أما البديل الذى طرحه ابن طفيل وفلاسفة المغرب والأندلس، كما يذهب الجابرى، فهو «الفصل بين الدين والفلسفة»(١٢).

لا يستند الجابرى فى تقويل موقف ابن طفيل، فيما نرى، إلى معطيات تجعله ينفى إشراقية ابن طفيل. واعتماده على «الموقف الدرامى» الذى اتخذه حى بن يقظان لا يقيم الدليل على دعواه؛ ذلك أن استنطاق النص، فى مقدمته وخاتمته، وفى متنه، إنما يفضى إلى موقف مغاير تمام المغايرة، كما سيتضح فى الفقرة الآتية.

ـ ٥ ـ

شأنه شأن الغزالى (٥٠٥ = ١١١١) فى (المنقذ من الضلال)، أطر ابن طفيل «نص» (حى بن يقظان) بإطار يظهر فيه سائل يطلب الحقيقة، وهذا الإطار إنما هو «إجراء منهجى» يمكنه من إدارة حوار حول الرؤية الإشراقية التى يهدف إلى توصيلها إلى المتلقى الذى يتحد بشخصية طالب الحقيقة المجهولة الذى يبدأ معه الكتاب وينتهى به، وسيتضح دور هذا السائل فى تضاعيف الاستنطاق، وكيف أنه يوجه قراءة النص وجهة إشراقية، تتفق ودائرة المعرفة التى تغذى نص (حى بن يقظان) برؤيته، وتؤكد أنه «سيرة» ذاتية ـ فكرية، مقنعة لابن طفيل.

يقرر ابن طفيل اتصاله بحكمة الإشراق التى مثلها قبله ابن سينا بالقول: «إن من أراد الحق الذى لا جمجمة فيه، فعليه بطلبها والجد فى اقتنائها»(١٣). أما كيف يعبر عن تمثله تلك الحكمة، فيكشفه من خلال مخاطبته طالب الحقيقة الذى كان قد حرك فيه خاطرا شريفا أفضى به إلى:

> «مشاهدة حال لم أشهدها قبل، وانتهى بى إلى مبلغ هو الغرابة، بحيث لا يصفه لسان، ولا يقوم به بيان، لأنه من طور غير طورهما، وعالم غير عالمهما. غير أن تلك الحال، لما لها من البهجة والسرور، واللذة والحبور، لا يستطيع من وصل إليها، وانتهى إلى حد من حدودها، أن يكتم أمرها، أو يخفى سرها، بل يعتريه من الطرب والنشاط والمرح والانبساط، ما يحمله على البوح بها مجملة دون تفصيل ـ ١٠٦».

إن سؤالاً غاية فى الأهمية يجب أن يثار بعد قراءة تلك الفقرة، ويجب أن يظل البحث عن جواب له ماثلاً فى الذهن، فى تضاعيف ما يأتى من التحليل، وهو سؤال مركب من مجموعة أسئلة:

ما الحال الغريبة التى لم يشهدها ابن طفيل من قبل؟ ولم يعجز اللسان والبيان عن وصفها؟ ولم تثير البهجة والسرور واللذة والحبور؟ ولم تمتنع على الإخفاء؟ وأخيراً، ما الذى يجعل البوح بها أمراً متعذراً إلا على سبيل الإجمال لا التفصيل؟

إن التـوسل بالسـرد الرمـزى مكن ابن طفـيل لا من تمويه دعوته إلا على من هم فى مقام نفسه فحسب، إنما حـرر وسـائله التـعـبـيـرية فى كـشـف مـالا يكشف بالوصـف والحجاج والتحليل. ولهـذا، فإن حالة الذهول التى أبداها إنما تذكـر بخمرة الذهول التى كـانت تنتاب كـبـار المتصوفة من أمثال الجنيد والحلاج وذى النون المصرى وابن عربى، وتقف أيضاً فى صف تعابير الشطح التى كـانوا يشطحون بهـا. ولكن ابن طفيل يتعالى على اللجوء إلى عبـارة خاطفة تضئ وجده؛ ذلك أن الشطح المباشر قد يفضى إلى الطعن فى ذات الله، عندما يفلت زمام الشاطحين الذين منهم «من لم تحذقه العلوم» أو أنه «قال فيها بغير تحصيل ـ ١٠٦». فالوسيلة ينبغى أن تعبر عـمـا هو كلى لا جزئى، ولا سـبـيل أكـثـر قـدرة من «التمثيل الرمزى» للحالة الواعية وغير الواعية، وفيما كان المتصوفة يذهبون إلى أن «سبيل العارف عدم البحث عن هذا العلم (= التصوف) وعليه السلوك فيما يوصل إلى كشف الحقائق، ومتى كشف له عن شئ علمه»[١٤]، وهو الأمـر الذى كـان أبو يزيد البـسطامى (٢٦١ = ٨٧٤) قد عبر عنه بقوله: «لا يزال العبد عارفاً مادام جاهلاً، فإذا زال جهله، زالت معرفته»[١٥]. فابن طفيل والإشراقيـون يقـولون بضرورة النظر والبحث باعتبارهما مرحلة سابقة للكشف والإشراق، وهو ما اصطلح عليه الغزالى بـ «العلم بكيـفيـة تصـقـيل المرآة»[١٦]. ويوضح ابن طفـيل جـملة الأمـر قـائلاً: «استـقـام لنا الحق أولاً بطريق البـحث والنظر، ثم وجـدنا منه الآن هذا الذوق اليـسـيـر بالمشـاهدة»، ثم لا يتـردد بالقـول: لذلك «رأينا أنفـسنا أهلاً لوضع كـلام يؤثر عنا ـ ١١٥»، ثم يدعـو سائله إلى مرافقته فى رحلة الكشف الإشراقى، مخاطباً إياه:

«إنما نريد أن نحـملك على المسـالك التى تقـدم عليهـا سلوكنا، ونسبح بك فى البحر الذى قد عبرناه أولاً حتى يفضى بك إلى ما أفضى بنا إليه، فتشاهد من ذلك ما شاهدناه، وتتحقق ببصيرة نفسك كل ما تحققناه».

ويختتم ذلك، كـاشفـاً هدفه بوضـوح لا لبس فيـه، لمن يفكر داخل مقولات الإشراق، بالقول: «أرجو أن أصل من السلوك بك على أقصر الطريق، وآمنهـا من الغوائل والآفات ـ ١١٦»، وسبيل دخول الطريق التى تفضى إلى المشاهدة والكشف، إنما يكون باصطحاب السائل، عبر مـعادل رمـــزى قوامه الحكاية التى توازى تجربة «حى ابن يقظان» فيها، تجربة ابن طفيل الفكرية.

ما أن يفرغ ابن طفيل من إيـــراد حكايـــة حــى ابن يقظان وسلامان وأبسـال، حتى يعود ثانية إلى السائل يحاوره مجدداً، فيؤكد له أن ما كان من خبرهم:

«قد اشتمل على حظ من الكلام، لا يوجد فى كـتـاب، ولا يسـمع فى معـتاد الخطاب، وهو العلم المكنون الذى لا يقـبـله إلا أهل المعرفة بالله، ولا يجهله إلا أهل الغرة بالله ـ ٢٣٥».

أيكون أهل المعرفة بالله غير أولئك العارفين بذاته، ممن بلغ بهم الكشف حداً تماهوا فى ذاته، شـأن حـى ابن يقظان؟ وأيكون أهل الغرة بالله، غيـر أولئك الذين اعتـمـدوا البرهان والجدل، بغية معرفة حقيقة الموجد الأول؟ وهل يكون «العلم المكنون» سـوى الكشف السرى الإشراقى الذى لا يسيره إلا العارفون بمدارجه ومسالكه الغامضة؟ إن ابن طفيل لا يكتفى بكل ما ورد ذكـره، إنما يمضى ملحاً على تحقيق دعوته، متجاوزاً صيغة الإفراد فى الخطاب إلى صيغة الجمع، فيقـول:

«رأينا أن نلمح إليهم بطرف من سر الأسرار لنجتذبهم إلى جانب التحقيق ـ ٢٣٥». ويسألهم أن يقبلوا اعتذاره لكونه يرى نفسه ملزماً بقول ما يجب قوله، والخوض فى هذا اللباب، وهتك أسرار هذا الحجاب، وما شفيعه، حسبما يذهب:

«إلا لأنى تسنمت شواهق يزل الطرف عن مرآها، وأردت تقريب الكلام فيها على وجه الترغيب والتشويق فى دخول الطريق ـ ٢٣٥».

إن نظرة متقصية إلى ما وقفنا عليه تكشف أمرين متلازمين، لا سبيل إلى الفصل بينهما، ظل ابن طفيل يؤكد تلازمهما: أولهما، الكشف عن رؤيته الإشراقية على سبيل التلميح وليس التصريح، وسنقف لاحقاً على سبب ذلك. وثانيهما ـ وهو أمر غاية فى الأهمية ـ انتداب نفسه للدعوة إلى تلك الرؤية، والحث على الاعتقاد بها، بوصفها سبيل النجاة و «الحق الذى لا جمجمة فيه». والأمر الذى يكشف عن الأمرين المذكورين تأكيده المتواصل أنّ حالة الكشف عصية على الوصف، وأنه لا سبيل للعارف المنذهل بروية الحق، إلا التعبير عن انذهاله تمثيلا، من جهة، وإلحاحه على السائل أن يسلك هذا الطريق، بعد أن يسّر له الأمر، ودشن له السبيل التى يراها ملائمة لأن تقوده إلى جوهر الحق، ولا أفضل من أن يجعله يتمثل الحال، بكل حواسه خلال تتبّع مراحل الكشف خطوة خطوة، بكل ما ينطوى عليه من قدرة داخلية، بتأكيده أن البراهين العقلية والمنطقية قد تفلح فى تحقيق صدق موضوعها، ولكنها لا تنجح فى كشف مضامينه، على نحو يجعل المتلقى يعتقد بها، من جهة أخرى.

إن مهمة ابن طفيل مهمة عسيرة، ولكنها ناجحة. فهو لا يهدف إلى عرض آفاق رؤيته الإشراقية فحسب، إنما يهدف أيضاً إلى تمثيلها على نحو يجعل المريد منجذباً إليها وجدانياً وحسياً، وذلك بأن يصطحبه معه إلى غياهب ذلك العالم الداخلى. وإذا كان ابن سينا قد مهد سبيل الكشف، تمثيلاً، فى رسالته (حى ابن يقظان)، فإن ابن طفيل قد أضفى شحنة أدبية عالية الشأن على حكايته الرمزية، وأحاطها بإطار هدف فيه إلى نشر الإشراق، وانتدب نفسه داعية لذلك، وبذا؛ فإنه فاق، فيما نظن، السهروردى «شيخ وقته فى علم الحقيقة»[17] الذى استهواه الاستغراق فى الرموز والطلاسم إلى درجة غمضت فيها مراميه، وأبهمت فيها مقاصده، فى (أصوات أجنحة جبرائيل) و (الغربة الغربية)، إلا لصفوة الصفوة ممن اندرج فى خضم ذلك العالم البكر، شبه المجهول.

ـ ٦ ـ

إذا أفلحت الفقرة السالفة فى كشف إشراقية ابن طفيل والدعوة إليها، استنادا إلى استنطاق مقدمة الكتاب وخاتمته، فالأمر يلزم أن نبين الأسباب التى جعلته يتوسل الرمز للتعبير عما كان يهدف إلى الوصول إليه، وذلك قبل أن نضع عبارة «سيرة ابن طفيل» محل عبارة «قصة حى بن يقظان».

لقد وقفنا على الصيغة التعليمية التى اعتمد عليها ابن طفيل، سواء فى مخاطبة سائله، أو فى اصطحابه إلى العالم الرمزى الذى شيده ليكون فضاء يؤطر منظومة الوقائع التى تكفل حى بن يقظان بالقيام بها، وهى وقائع دالة على ضروب المجاهدة والحدس للارتقاء بالنفس إلى مصاف الموجد المطلق. بيد أن ثمة سببين آخرين يدعمان التحليل والاستنطاق، ويسوغان لجوء ابن طفيل إلى استعارة الحكاية عوض الوصف المباشر، وهما سببان مترابطان: الأول، استحالة الوقوف على الإشراق بطرائق الوصف المجردة لكونه إحساسا وانخطافاً بموضوعه.

والثـانى، الحظر الذى كـان قـائمـاً على الإشـراق فى الأندلس، لارتبـاطه بالاتجاه البـاطنى المشرقى الذى كـان يعبر عن نفسـه بوساطة مواقف سياسية مناهضة للحكم فى الأندلس فى القـرنين الخـامس والسـادس، بل قـبل ذلك، كـمـا تجلى فى موقف السلطات من الجـمـعـيـة المسرية (نسبة لابن مسرة الباطنى ٣١٩ = ٩٣١) التى «دخلت مع السلطة خـلال بعض الفـتـرات فى صـراع مكشـوف، وحـاربتـهـا هذه الأخـيـرة بدون هوادة»[١٨] وإليك تفصيل الأمر فى السببين المذكورين.

أشار ابن طفـيل كثيـرا، فى تضاعيف مـقـدمتـه وخاتمتـه للكتـاب، إلى أن مـا يعوزه للتـعـبيـر عن حـالة المشاهدة هو «الألفاظ الجمهورية»، ويقصد تلك الألفاظ الواضحة المعبرة عن حالّة الوجد والكشف، التى تعبر تمام التعبير عن حالة العارف عندما يبلغ أقصى مراحل عرفانه، ولا يتردد فى الاعتراف، كما أوردنا من قبل، أنّ الأمـر من الغـرابة «بحيـث لايصـفـه لسـان، ولا يقـوم به بيان»، ولم يجد فى «الاصطلاحات الخاصة، أسماء تدل على الشئ الذى يشـاهد به ذلك النوع من المشـاهدة ـ ١٠٨». وهو يوافق الشيخ الرئيس فى أن ذلك لايكون إلا ذوقـا، وليس «على سـبـيل الإدراك النظرى المسـتـخـرج بالمقاييس وتقديم المقدمات وإنتاج النتائج ـ ١٠٨»، بل إنه يقرر أن التعبير عن تلك الحال، بالألفـاظ المعروفة، يفقدها حقيقتها، لأن:

«هذا مما لايمكن إثباته على حقيقة أمره فى كـتـاب، ومـتى حـاول أحـد ذلك، وتكلفـه بالقول أو الكتب، استحالت حقيقته، وصار من قبيل القسم الآخر النظرى؛ لأنه إذا كسى الحـــروف والأصـــوات، وقـــرب من عـــالم الشـهادة، لم يبق ماكـان عليه بوجه ولاحال، واختلفت العبارات فيه اختلافا كثيراً ـ ١١٠».

بل إن الأمر يبلغ عند ابن طفـيل حداً يجعله يوقف توالى متن حكاية حى، فى اللحظة التى يكون فيـهـا قد بدأ «يطلب الفناء عن نفـسـه والإخـلاص فى مـشـاهدة الحق (= الله) حـتى تأتى له ذلك». فى هذه اللحظة ـ الذروة، يتدخل ابن طفيل ليخاطب السائل، قائلاً له:

«اصـغ الآن بسـمـع قلبك، وحـدق ببـصـيـرة عقلك إلى ما أشير به إليك لعلك أن تجد منه هديا يلقـيك على جـادة الطريق، وشـرطى عليك أن لا تطلب منى فى هذا الوقت مزيد بيان بالمشافهة، على مـا أودعه هذه الأوراق، فإن المجال ضيق، والتحكم بالألفاظ على أمر ليس من شأنه أن يلفظ به خطر ـ ٢٠٧».

يتـضح فى الفـقـرة أعـلاه مـقـدار ضيق ابن طفـيل بالألفاظ العاجزة عن وصـف حال حىّ وهو على مشارف بلوغ غـايتـه، وهو أمـر نادراً مـا تشكى منه الإشـراقيـون، بالصورة التى تشكى فيها ابن طفيل منه، مع كل مهاراته الأسلوبية التى تجلت فى الكتاب. ألا يعبر ذلك، حقـاً، عن إحساسه بقصور وسائل الخطاب عن استيعاب حال الوجـد والمشـاهدة والكشف التى كـان حى بن يقظان ينزلق إليـها بأحاسيسه جميعا؟ فإذا كـان الأمر كذلك، فلنمض إذن مع ابن طفـيل فى التـعـبـيـر عن ضـيـقـه بالألفـاظ التى تفـتـقـر إلى قـدرة توصـيل مـايهـدف إلى كشفه؛ ذلك أن:

«العـالم الإلهى الذى لا يقـال فـيـه كل أو بعض، ولا ينطق أمـــره بلفظ من الألفـــاظ المسـمـوعة، إلا وتوهم فـيـه شئ على خلاف الحقيقة، فلا يعرفه إلا من شاهده، ولا تثبت حقيقته إلاعند من حصل فيه ـ ٢٠٩».

وسرعان مايعلن ضيقه بالأمر كله فيقول: «ألم نقدم إليك أنّ مجال العبارة هنا ضيق، وأن الألفـاظ على كل

حال توهم غير الحقيقة ـ ٢١٥»، ثم يبلغ سائله أن لاشئ يمكن أن يصفه له بعد هذه المرحلة، فالأمر يفوق الوصف، ويستعصى عليه:

«هذا القدر هو الذى أمكننى الآن أن أشير إليك به، فيما شاهده «حى بن يقظان» فى ذلك المقام الكريم (= مقام الله) فلا تلتمس الزيادة عليه من جهة الألفاظ، فإن ذلك كالمتعذر ـ ٢١٦».

هذا هو، بإيجاز، تفصيل السبب الأول الذى جعل ابن طفيل يلجأ إلى استعارة حكاية رمزية مموهة للتعبير عما كان يريد التعبير عنه، وهو يتصل مباشرة بعجز أدلة الوصف، وهى الألفاظ، عن كشف الأمر بصورته المطلوبة. أما تفصيل السبب الذى جعله يتكتم على إشراقيته، فيبدو ـ وابن طفيل يوارب فيه ـ غاية فى الأهمية، وهو يلمح إليه إلماحاً، لما قد يلحقه الاعتراف به من ضرر بليغ. فهو يرى أنّ المشاهدة بوسيلة الإشراق شئ خطير ونادر، بل هو «أعدم من الكبريت الأحمر ـ ١١»، وذلك لقلة من ظفر به «لاسيما فى هـذا الصقع الذى نحن فيه (= الأندلس)، لأن من الغرابة فى حد لايظفر باليسير منه إلا الفرد بعد الفرد، ومن ظفر بشئ منه لم يكلم الناس به إلا رمزاً، فإن الملة الحنيفية، والشريعة المحمدية، قد منعتاه من الخوض فيه، وحذرتاه عنه ـ ١١١». فإذا وضعنا أمام أنظارنا الموقع السياسى والاجتماعى والثقافى لابن طفيل؛ إذ كان وزيراً معروفا فى غرناطة، وكاتماً للسر فى بلاط الموحدين، وطبيباً لسلطانهم أبى يعقوب يوسف (٥٨٠ = ١١٨٤)، وحيث كانت عامة الأندلس تعتقد بالمالكية مذهباً لم ينافسه مذهب آخر فى ربوعها، تبين لنا السبب الذى جعل ابن طفيل يضفى على رؤيته غطاء التكتم والسر، ولم اتخذ التلميح العابر وسيلة له، بدل التصريح الواضح.

وتحتشد مقدمة الكتاب وخاتمته بالإشارات الواضحة التى تحيل على الخوف والحيرة والتردد والتحفظ. فابن باجة (٥٣٣ ـ ١١٣٩)، كما يقول، منعه الطعن فى سيرته، والقدح فى شخصه، من أن يكشف إشراقيته. ولهذا، فإنه يحترز فى مخاطبة سائله كثيراً، وما أن يطمئن إليه، حتى يؤكد له أن ما دفعه للبوح بما ينطوى عليه من رؤية «صحيح ولائك وذكاء صفائك». وعليه أن يحسن الظن به، وأن لاتتنازعه الشكوك والظنون، لما بينهما من «المودة والمؤالفة». فما يسفر عنه إن هو إلا من «العلم المكنون ولم يحتمل أن يضن به عليه، ويشح به على من هم على شاكلته»، فما كان أمامه سوى «إفشاء هذا السر، وهتك الحجاب ـ ٢٣٥».

ـ ٧ ـ

فرغنا فيما وقفنا عليه، فى الفقرة السابقة، من استنطاق إطار «النص»، فخلص بنا التحليل إلى أن ابن طفيل لجأ إلى التكتم لسببين، هما: قصور وسائل التعبير والخوف من كشف أمره. بيد أن «متن النص» يقدم لنا كشفاً «رمزياً» أكثر أهمية فيما نحن بصدده؛ أعنى السلسلة المتتابعة من العمليات الاختبارية والحدسية التى يلجأ إليها حى بن يقظان بغية تحقيق هدفه. وسيتضح أن الوسائل التى اتبعها، والمراحل التى مر بها، تماثل ماكنا قد وصفناه فى الفقرة الثانية.

بدأ «حى» بحثه عن سر الحياة، حينما فوجئ بموت الظبية التى أرضعته، فكان سبب الموت سؤالاً غامضاً استفزه للبحث فى كنه الأمر، فأصبح العثور على سرّ الحياة هدفاً أساسياً من أهداف بحثه. ويغمره شوق عارم، حالما يضع يده على السر، ثم يعلل حنينه للظباء، حينما يعثر على مكان وجود الروح أو النفس التى بوجودها فى الجسد توجد الحياة فى الكائنات. ويبدأ، بعد ذلك، البحث فى جواهر الأشياء أو نفوسها، مثل الحيوانات

والنباتات، وتتبين له وحدتها واتساق كينونتها، ثم يقوده البحث إلى أنها مركبة من معنى الجسمية ومازاد عليها من صور. ويستنتج، تبعاً لذلك، أن كل جسم مكون من مادة وصورة، وبذا يكون قد حل أسرار الموجودات الحية التى تحيط به، وهو بعد فى الثامنة والعشرين من عمره. ثم يبدأ، بعد ذلك، ولعه بمعرفة أسرار الأجرام السماوية ويشغله أمر صانعها، فيزداد حنينا لمعرفة كل ما يتصل بذلك الصانع. وهنا، فى هذه المرحلة من البحث، يبدأ قلبه يتعلق بالعالم الأرفع، ويكون قد بلغ الخامسة والثلاثين. وإثر ذلك، تبدأ مرحلة ثالثة، يتطور فيها اهتمام «حى» لمعرفة ذات الله وعلمه، فتتضاعف أحاسيس الاشتياق إليه، وكلما انكشف له جانب ازداد انغماراً فى سعادته، وانصرف تماماً إلى تأملاته الذاتية المجردة، إلى أن يتحقق من أن سعادته لاتكون إلا بدوام البحث عن واجب الوجود، فيبدأ يتشبه بالأجرام السماوية ويدور حول نفسه إلى أن يفقد إحساسه بالوجود، ويستعين بوسائل الحدس كلها إلى أن يبلغ درجة مقبولة من التماثل بينه وبين ذات الله. ويفلح أخيراً فى بلوغ مقصده؛ إذ يعتزل الحياة، ويلجأ إلى مغارة منعزلة، ولا يشغل إلا بإدامة علاقته مع الخالق، وذلك بوساطة ممارسات حدسية شاقة، سرعان مايعتادها مع مرور الزمن، ويكون آنذاك قد بلغ الخمسين من عمره.

يحقق «حى بن يقظان» حالة التماهى فى ذات الخالق بوساطة الوسائل البرهانية التجريبية أولاً، ثم الحدسية الإشراقية ثانياً، دون أن يعرف لغة يسترشد بها، أو رسولاً يدله على الحق، ويتم له كل ذلك قبل أن يقيض له اللقاء بـ «أبسال» الذى يخبره بحقيقة الرسالة الدينية، التى يجد أنها تتفق، تمام الاتفاق، مع ماكان قد اكتشفه بوسائله الخاصة، فلا يزيده ذلك إلا ثباتا على مابلغ فى مجاهدته وحدوسه.

يورد ابن طفيل المحتوى الذى أوجزناه، هنا، بوساطة عرض مباشر لتجارب هى على الطبيعة، ويكشف خلال ذلك عن تأملاته الذاتية بالتفصيل، فلا يلجأ إلى الإخبار عن شئ، بل يستعيض عن ذلك بالعرض والتمثيل، على نحو متدرج، إلى أن يبلغ الغاية القصوى.

إن مضاهاة دقيقة بين المفهوم الإشراقى للنفس وسعادتها من جهة، وكشوفات حى بن يقظان من جهة ثانية، وبين مفاهيم الحياة والكون والله كما قال بها الإشراقيون من جهة ثالثة، و ما توصل إليه «حى» من جهة أخرى، تكشف درجة عالية من التماثل والمطابقة بين المفاهيم المذكورة، فما قام به ابن طفيل وهو يضع قناع حى بن يقظان على وجهه، هو تمثيل قصصى - رمزى لمنظومة مفاهيم الفلسفة الإشراقية. فإذا استحضرنا حماس ابن طفيل فى دعوته السرية للإشراق، كما وقفنا عليها فى الفقرة الخامسة، اتضح لنا مقدار التطابق الكلى بين رؤيته ورؤية قرينه حى بن يقظان، مما يؤكد أن الأخير كان «قناعاً» موه ابن طفيل بوساطته على تجربته الفكرية، ورؤيته الإشراقية العميقة والأصلية. فإذا كان الأمر كذلك، وقد أفضى بنا الاستنطاق إلى ذلك، ألا يصح إذن أن نقول إن قصة (حى بن يقظان) هى «سيرة ذاتية ـ فكرية لابن طفيل»، استعانت بالرمز والعرض والتمثيل، للتمويه على رؤية صاحبها الذى وجد أن هذا الأسلوب لا يمكنه من عرض رؤيته بيسر فحسب، إنما يجنبه أيضاً مخاطر كثيرة كانت محدقة به، وكان هو فى غنى عنها فى تلك «الأصقاع» التى هى الأندلس؟

ـ ٨ ـ

كان روزنتال قد قرر أن «النقطة الرئيسية فى كل التراجم الذاتية العربية هى فى وصول الشخص إلى الإيمان بمذهب من المذاهب، أو دين من الأديان»[١٩]، وهو أمر يكشف أن السير الذاتية العربية كانت تعنى

بالتشكل العقائدى والفكرى لأصحابها، ولا تنصرف إلى الجانب الشخصى الوجدانى- إلا نادراً- كما هو الأمر عند ابن حزم. ولقد بين لنا استقراء أجريناه حول السيرة الذاتية العربية:

«أن هذا الشكل من فن السيرة العربية يصف، بأساليب مباشرة، أو غير مباشرة، رحلة التكون الفكرى والعقائدى لصاحب السيرة، الأمر الذى يجعل شخصيته هى المركز الذى يضفى أهمية على ماحوله، وكل شئ لايكتسب أهمية إلا عبر منظوره الذاتى لما يحيط به، ولهذا فإن رؤيته تكتسب أهميتها الخاصة فى تحديد مسيرة التطور الفكرى له. أما العناية بالجوانب الشخصية، وجدانياً وعاطفياً، فلم يلتفت إليها كتاب السير الذاتية، إلا ما له علاقة مباشرة بالتكون الثقافى؛ الأمر الذى يقرر أنّ البواعث الكامنة، وراء كتابة السير هى: الرغبة المتأخرة بتقديم سيرة اعتبارية، لا شخصية دقيقة، تعنى بوصف رحلة البحث عن الحقيقة فى بنية ثقافية يزداد فيها الصراع بين الخيارات العقائدية والفكرية»[٢٠].

إن هذا الإطار العام لمناحى العناية الخاصة بالجانب الفكرى والعقائدى يتجلى فى سير عربية كثيرة، مثل السير الذاتية لابن الهيثم والرازى وحنين بن إسحاق وابن رضوان وابن سينا والغزالى وابن خلدون وغيرها، وهو يشتمل على سيرة ابن طفيل أيضاً، كما بين استنطاق النص فيما سبق، فهذه السيرة نهجت النهج ذاته الذى عرفته السير الذاتية العربية، إلا أنها استعانت بوسيلة السرد القصصى لأسباب فصل البحث فيها. وإذا كان كتاب السير قد اعتمدوا الصيغ الإخبارية والوصفية لطرائق اكتساب العلوم، والتطور الفكرى لهم، فإن ابن طفيل قد انطلق من موقع أكثر عمومية منهم؛ لقد منح تجربته الذاتية ـ الفكرية بوساطة الرمز أفقاً واسعاً، لتكون تجربة إشراقية شاملة؛ فهى بقدر اتصالها الحميم به، تتصل أيضاً بدائرة الإشراق، وهى الدائرة الأخصب فى التصوف؛ فالرؤية الذاتية فيها تنفست وسط الرؤية الشاملة للحكمة المشرقية، وكان «حى بن يقظان» يحيل فيها على ابن طفيل، مثلما يحيل على نموذج المجاهد الإشراقى الذى نذر نفسه للبحث فى كيفية بلوغ السعادة القصوى التى لاتتحقق إلا ببلوغ آخر رتبة من رتب موجودات الكون؛ حيث يتربع فى مكان خلف ذلك، كما يقول الإشراقيون، الموجد المطلق الذى هو السر الذى ينفح الموجودات بأسباب الحياة، ويتحكم بصفاته المتعالية فى صيرورتها ووجودها.

مصادر البحث :

١ ـ السهروردى (= شهاب الدين)، **رسالة كلمات الصوفية**، تحقيق حسن على عاصى، (مجلة معهد المخطوطات العربية)، مج ٢٨، ج١٩٨٤/١ص١٨٣.

٢ ـ سامى الكيالى، **السهروردى**، (القاهرة، دار المعارف، ١٩٥٥)، ص٣٣.

٣ ـ السهروردى (= شهاب الدين)، **كتاب اللمحات**، تحقيق إميل المعلوف، (بيروت، دار النهار، ١٩٦٩)، ص ٣٢.

٤ ـ السهروردى (= شهاب الدين)، **مجموعة فى الحكمة الإلهية**، بعناية هنرى كوربين، (استانبول، مطبعة المعارف، ١٩٤٥)، ١: ١٩٥.

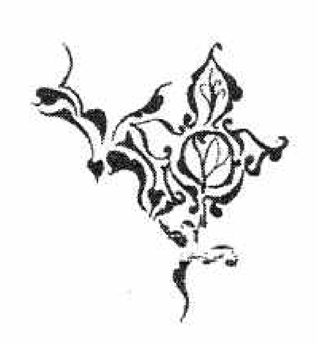
٥ ـ **اللمحات**، ص١٥٠.

٦ ـ كمال اليازجى، **معالم الفكر العربى**، (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٧٤)، ص ١٩٣ و ٢٢٣، وللتفصيل انظر: محمد على أبو ريان، **أصول الفلسفة الإشراقية عند شهاب الدين السهروردى**، (الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، ١٩٨٧)، القسم الثانى من الكتاب.

٧ ـ ابن سينا (= أبو على). **منطق المشرقيين والقصيدة المزدوجة فى المنطق**، (القاهرة: المكتبة السلفية، ١٩١٠)، ٢: ٤

٨ - ابن سينا (= أبو علي)، **الإشارات والتنبيهات**، شرح نصير الدين الطوسي، تحقيق سليمان دنيا، (القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٠)، ١: ١٦١.
٩ - ابن سينا (= أبو علي)، **رسالة حي بن يقظان**، ضمن **رسائل الشيخ الرئيس في أسرار الحكمة المشرقية**، تحقيق ميكائيل بن يحيى المهرني، (ليدن، مطبعة بريل، ١٨٨٩)، ١: ١ - ٢.
١٠ - مدني صالح، **ابن طفيل: قضايا ومواقف**، (بغداد، دار الرشيد للنشر، ١٩٨٠)، ص ٣٠، و**معالم الفكر العربي**، ٢٣٦.
١١ - مدني صالح، **ابن طفيل وقصة حي بن يقظان**، (بغداد، دار الشؤون الثقافية، ١٩٨٩)، ص ٣٠.
١٢ - محمد الجابري، **نحن والتراث**، (بيروت، دار التنوير، ١٩٨٥)، ص ١٢٠.
١٣ - ابن طفيل، **حي بن يقظان**. تحقيق فاروق سعد، (بيروت: دار الآفاق الجديدة، ١٩٧٨)، ص ١٠٦، وسنحيل عليه في المتن.
١٤ - ابن العقاد الحنبلي (= أبو الفلاح عبد الحي) **شذرات الذهب في أخبار من ذهب**، (بيروت: المكتب التجاري، د.ت)، ٥: ١٩٢.
١٥ - أبو حيان التوحيدي، **البصائر والذخائر**، تحقيق إبراهيم الكيلاني، (دمشق: مطبعة إنشاء، ١٩٦٤)، ١: ١٧٨.
١٦ - الغزالي (= أبو حامد)، **إحياء علوم الدين**، (القاهرة: المطبعة التجارية)، د.ت ١: ٢٠.
١٧ - **شذرات الذهب**، ٥: ١٥٣.
١٨ - **نحن والتراث**، ص ١٧٦.
١٩ - عبد الرحمن بدوي، **الموت والعبقرية**، (الكويت، وكالة المطبوعات - بيروت: دار القلم، د.ت)، ص ١٢٠.
٢٠ - عبد الله إبراهيم، **السردية العربية: بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي**، بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٢، ص ١٣٦.





فلسطين
مشارف
العدد رقم 4
1 نوفمبر 1995

في إشكالية كتابة النص المسرحي

فتحي عبد الرحمن

منذ أن شرع مارون النقّاش وأبو خليل القباني ويعقوب صنوع في ترجمة واقتباس وكتابة مسرحياتهم، كان هاجسهم كغيرهم من المسرحيين العرب، الوصول إلى الناس، والبحث عن الخصوصية، وجذب جمهور أوسع، لتعزيز الثقة بهذا الفن ومبدعيه. منذ ذلك الحين والجدل قائم حول تحديد فحوى النص المسرحي ولغته ومداه وحدود ارتباطه بالأدب أو الشعر، منذ ذلك الحين والنقاش قائم حول مواصفات النص المسرحي والكاتب المسرحي.

ولأن النص المسرحي حجر الزاوية في العملية المسرحية، ولا يتحقق مسعاه وحضوره إلاّ بتمازجه في العرض مع باقي العناصر الفنية، فإن ضرورة توفر الكاتب الجيّد المبدع والحرفي المُلم بالصنعة المسرحية، على قدر عال من الأهمية. إذا أن ما يكتبه يمكن عرضه مسرحياً كما يحدد ملامح العرض وبالعكس فإن غيابه يشكّل فراغاً لا يمكن تجاهل آثاره على أية أنشطة مسرحية تسعى لخلق خصوصية وهوية، ولغة إبداعية متألقة وحاضرة.

إن غياب الكاتب الجيّد، وبالتالي النص المسرحي المحلي الجيّد، يفسر حالة البحث والتقصي الدائمتين بين التجارب العربية والعالمية، عن نص يضع فيه المخرج ومن خلاله أفكاره ورؤاه وتصوراته، بدلالات تنقل فلسفته وموقفه من الإنسان والتاريخ والحياة.

والمعروف أن الكتّاب المسرحيين في بلدنا قلّة قليلة، بل نادرة، ومنهم من كتب نصاً ثم غرق في الصمت، أو ترك الكتابة إلى مهنة أخرى أو حقل آخر ولديه من الأسباب ما يكفي. فحركتنا المسرحية تفتقد حتى الآن إلى التقاليد والتراث، وإلى الثقافة المسرحية الحقّة التي بدونها لا يمكن أن يتشكل مناخ مناسب للكتابة والإستمرار فيها. كما لا يمكن أن يكون مقدراً لهذه الحركة أن تزدهر وتنمو في غياب مشاركة فعّالة للمسرح في ثقافة الناس، لا ثقافتهم المكتسبة ولا ثقافتهم الفطرية.

من هنا يمكن التأكيد على أن أسباب ضعف وركاكة النص المسرحي المحلي وندرته تعود إلى ضعف المسرح ذاته وعدم ديمومته، وعجزه عن أن يكون معبراً حراً وصادقاً ومنبراً للديمقراطية. فالنص، أي نص،

يعتمد المكان والزمان ويلبس ألوانهما وينتزع شرعيته وحضوره ـ إذا كان نصاً دراميا إبداعياً بحق ـ في قدرته على بلوغ الحالة القصوى وامتلاكه للموضوعات الرئيسية والهامة التي تحوّل النص من صيغة غريبة إلى صيغة أصيلة تتوائم مع الواقع وتجيب على تساؤلاته ومتطلباته. عندها فقط يصبح الحديث عن النص الإبداعي ذي الخصوصية، وعن الكاتب المسرحي المحلي ممكناً.

ومع تعزيز سلطة المخرج المسرحي وتراجع سلطة النص، في أوروبا أولاً وفي العالم الثالث ثانياً ـ ونحن منه ـ تزايدت إشكالية النص المسرحي وتبلورت وجهتا نظر متباينتان. الوجهة الأولى ما زالت تتمسك بصيغة النص الأدبي باعتبار أنه جوهر النص المسرحي والوجهة الثانية تدعو إلى تحقيق مزيد من الانتصار والحضور في ظلّ تطورات العصر ومنجزاته العلمية والإعلامية. وتؤكد بأن النص المسرحي هو نص مستقل يحمل ميزانه وبنيته وهواجسه الخاصة، كما أن له قوانينه وحركته الخاصة. فمن يكتب للمسرح من خارج البيت المسرحي، يحمل ما يكتبه تجاربه الشعرية، إن كان شاعراً، والأدبية، إن كان أديباً فيأتي النص أقرب للأدب أو للشعر ما دامت بنيته وصياغته تحصر نفسها في حيّز صلاحيته للقراءة دون امتلاكه قدرة التجسيد على خشبة المسرح، كونه يفتقد لغة المسرح وقوانين المسرح.

وقد يقول البعض أن مسرحيات عظيمة كتبت شعراً، وقدمت للتراث المسرحي العالمي أسماء عظيمة مثل شكسبير وشيلر وراسين وغوته وتجيب سرور.. نعم لقد كتب هؤلاء المسرحيون الشعراء نصوصاً مسرحية، ولكنهم لم ينجحوا في تحقيق أهدافهم إلا بقدرتهم على صياغة الشعر بلغة درامية. كتبوا شعراً درامياً يختلف عن شعر القصيدة الأدبية، كتبوا ما يصلح للأداء على خشبة المسرح باعتباره جزءاً من العملية الدرامية الشاملة.

من هنا ينبغي التمييز بين الطريقتين في الكتابة للمسرح، وعدم منح النص الإنشائي والشعري، الذي يفيض بالوصفية والتراكمية والقصائد الغنائية التي لا تنتمي إلى الدراما بقدر انتمائها إلى الأدب والشعر، جواز مرور باعتبارها نصوصاً مسرحية عظيمة. فالنص الذي يعتمد اللغة أكثر من الفعل، النص المنفصل عن متطلبات (أو خصوصيات) الخشبة، وعن الفضاء المسرحي ولا يقدم إضافة معرفية ومتعة بصرية، أو يحرك في الممثل حواسه وخياله. نص ميت لا يتيح للمخرج ولا للممثل إمكانيات تجسيد الشخصية وبناء المشهد وتقديم عرض ممتع كم كانت خسارة تلك الجهود التي بذلها فريق العمل المسرحي لانتشال نص مسرحي ميت، عقيمة وعاجزة، كعجز كل النوايا الطيبة عن خلق عرض مسرحي ممتع ومتألق.

وإذا كانت مناداة خطباء المسرح في المهرجانات ودعواتهم للنهوض بالنص المحلي والإبداع الخالص كشرط للمشاركة في المهرجانات المسرحية نابعة من حسن نوايا فإن ما قدم ويقدم يؤكد بأن ولادة الكاتب المسرحي لن تأتي من خارج المسرح

واشتراك الكاتب المسرحي في ورشة العمل ومقاسمة باقي الفنانين في العرض المسرحي لإمكانيات النجاح أو الفشل المعنوي والمادي. وهذا يعني بأن الكتّاب المسرحيين لا يتم تصنيعهم وإيجادهم بنزعة إرادية بل إن التجربة المتواصلة في النجاح والفشل هي التي تجعل الكاتب الموهوب قادراً على الاستمرار والتطور، وعن هذا الطريق تكتسب الحركة المسرحية ليس في بلدنا فقط، بل في كل الوطن العربي والعالم، مبدعاً يقدم للإنسانية وللجمال إضافة يعتز بها الجميع.

أما إذا كانت تلك الدعوة نابعة من تفكير إنعزالي، وتهدف إلى خلق فرسان تسلط الأضواء عليهم تجاه خلق كتّاب مسرح محليين، فسرعان ما سيكشف هذا التفكير عن بؤسه ونتائجه المدمرة. فالإبداع لا يحده المكان ولا الزمان، ولا يمكن تصنيعه بقرار أو رغبة ذاتية.

الإقتباس والإستلهام:

إذا كانت الكتابة للمسرح تعاني من أزمة رغم التطور والانتشار الحالي، فإن النظر إلى هذه الأزمة ينبغي أن يبدأ من الحقيقة التي تؤكد ندرة النصوص وقلة الكتّاب، أو ما يمكن تسميته (غياب النص المحلي) إن مهمة النقد في المهرجانات وخارجها تتطلب تناول النص المحلي بلغة نقدية درامية، ومعايير واضحة ومحددة وبموضوعية وجرأة، ليرتفع مستوى النقد عن السطحية، واللغة غير الدرامية المفتقدة لأي مرجعية، وثقافة مسرحية حقة، ليكون حافزاً على رفع مستوى التفكير والكتابة، ومساعدة كل من يحاول الكتابة والإرتقاء بتجاربه وتقديم ما هو أفضل. إن ما يلفت الإنتباه في جميع المهرجانات المسرحية، محاولة تهميش النص المسرحي بالقفز عنه، وعدم تناوله بالنقد بلغة درامية متخصصة، سواء أكان نصاً إبداعياً خالصاً أو استلهاماً للتراث أو اقتباساً. والنصوص إما أن تكون عالمية أو عربية معروفة (وهذه فوق النقد)، وإما محلية مقتبسة عن حكاية أو نص عربي أو عالمي، وهذه في مرتبة أدنى وفي موقع شك واتهام.

إن القضية الجوهرية بحق هي قضية (مسرح أو لا مسرح) سواء استلهم النص من التراث أو من رؤية أو تم اقتباسه عن نص عالمي أو جاء تأليفاً خالصاً. صحيح أن النص المسرحي المقتبس لا يمكن أن يكون موازياً أو بديلاً عن الابداع الكتابي الخالص بقوته الذاتية وبعثه الذاتية، ولكن المعيار الصحيح يبقى في وقوف الناس إلى جانبه، أي مع النص الذي يقدم عرضاً إبداعياً، ويكون مرتبطاً بالناس ومشاكلهم وقضاياهم. إن الكاتب الذي يقتبس أو يستلهم مادته الإبداعية من حكاية أو قصة أو أسطورة أو نص عربي أو عالمي إذا كان يسعى في محاولته لوضع رؤية إبداعية وإنسانية، تتجاوب مع الواقع المعاش لجمهوره، لا بد وأن تغفر له هفواته الصغيرة. من هنا يمكن النظر لعملية الاقتباس باعتبارها عملية إبداعية شديدة الأهمية. فالأفكار الأساسية في معظم الكتابات الدرامية تندرج كما يقول النقّاد تحت (28) نقطة.

ولأن العالم أصبح صغيراً بفعل وسائل الإعلام، ولأن الاقتباس حاجة ثقافية موضوعية تفرضها كما يقول الكاتب السوري سعد الله ونوس "وحدة الفكر الإنساني بكل ما تحتويه هذه الوحدة من تضاد وتناقضات. المهمة الكبرى أمام أي اقتباس مسرحي، هي الجمع بين ما هو خاص في النص الأصلي، وما هو خاص في النص الذي يجري العمل عليه، والذي يتجلى عادة في الحدث الرئيسي أو الأحداث الرئيسية في العمل، وإعطاؤه بُعداً واقعياً في الزمان والمكان، أي إضفاء طابع محلي معاصر عليه".

ولو أردنا التدليل على صحة هذه الفكرة لوجدنا قائمة طويلة لا تنتهي من الاقتباسات "القاتل لا" لبرخت عن المسرحية اليابانية "تانيكو"، "أوبرا القروش الثلاثة" عن رواية "المعدمين" لجون غاي، "جان قديسة المسالخ" عن رواية "سيمون" لفو خشفغ "دائرة الطباشير" لكلابوند. "الأم" عن رواية غوركي "الأم"، "فيدرا" راسين عن "فيدرا" سوفوكليس. "الطرواديات" ليوربيدس أخذ سارتر إحدى مسرحياته عنها. و"أديب ملكاً" لسوفوكليس أعيدت معالجتها في العالم أكثر من ستين مرة، وكذلك فاوست وغيرها. وفي

الأردن استلهم جمال أبو حمدان مسرحية "الليلة الثانية بعد الألف" عن حكايات ألف ليلة وليلة. وكتب جميل عواد مسرحية "الشحادين" عن مسرحية "عازي أنطوانيت" للكاتب جمال أبو حمدان. واقتبس جواد الأسدي "الجزيرة الأمريكية مكبث" عن "مكبث" لشكسبير. وأخرج قبل أربعة أعوام مسرحية "الإغتصاب" التي اقتبس سعد الله ونوس فكرتها عن مسرحية بايخو الإسباني (القصة المزدوجة للدكتور بالمي) من النماذج التي لا يتسع المكان لذكرها. لكن الذي ينبغي تأكيده أن مئات الكتّاب المسرحيين ومنذ بدايات المسرح اقتبسوا أفكاراً ومواضيع مسرحياتهم وأعادوا صياغتها بما يخدم زمانهم وما يجعلها فاعلة ومؤثرة فالاقتباس المعاصر كما يقول سعد الله ونوس يعني الأخذ والتأثر والإستعمال بعد المعالجة. يعني أن يضع الكاتب المعاصر رؤيته وبصماته على صياغة الحكاية وأحداثها وشخوصها ولغتها. المهم أن يناقش النقّاد والمُحكِّمون في المهرجانات مسألة الاقتباس من زاوية الكاتب وماذا اقتبس عن النص الأصلي. وهل لبّى باختياره حاجة فنية واجتماعية أم لا؟

فالعديد من كتّاب المسرح ومنظريه العرب طالبوا بخلق هوية للمسرح العربي باستيلاء شكل خاص يخلص المسرح العربي من تناقضاته وتبعيته للآخرين. فكانت تجارب "مسرح السامر" و"الحلقة" و"البساط" و"الحكواتي" و"الشارع" و"السرادق" و"المقهى"... الخ. إلا أن معظم المطالبين بخلق هذه الخصوصية إما أنهم قد كفّوا عن المطالبة بهوية خاصة للمسرح العربي أو أنهم تنقلوا من شكل لآخر ومن أسلوب لآخر بحيث لم تتراكم تجاربهم وصولاً إلى نهايات محددة.

ومع أن الحقيقة تؤكد أن النص المسرحي العربي بات يمتلك فضاءً وأشكالاً أكثر نضجاً وامتلاءً بالقوة الذاتية. ما أغرى ويغري معظم الكتّاب الراغبين للعمل على هذه النصوص أو الاقتباس عنها بهدف تحقيق التمايز والإبهار. إلا أنه ينبغي أيضاً التحذير كما تقليدهم أي نص مسرحي مقتبس وأي إخراج بين التقليد الأعمى والنسخ وبين الاقتباس الذي يستفيد من الأصل عناصر القوة والتجديد ويضفي عليها من إبداعه الخاص روحاً أخرى تنقل أفكاراً مختلفة وقضايا أكثر قرباً إلى حياتنا وبيئتنا. بشخوص من بيننا يمكن التعرف عليهم ولغة ذات خصوصية ومعالجة تجعل من هذا الاقتباس تلبية لحاجة فنية واجتماعية. أي أن يكون فاعلاً وراهناً هنا والآن.

(عمان)

مصر
فصول
العدد رقم 2
1 أبريل 1995

فى التجربة الإبداعية لـ تيسير سبول

البنية السردية

فى رواية أنت منذ اليوم

عبد الله إبراهيم *

ـ ١ ـ

تعود أهمية رواية (أنت منذ اليوم) لـ «تيسير سبول» فيما نرى، إلى سببين رئيسيين، أولهما تاريخى وثانيهما فنى، أما التاريخى فهو أنها من أولى الروايات العربية الحديثة التى استلهمت أحداث عام ١٩٦٧، وكشفت ـ بواسطة التخيل السردى ـ الأحداث التى سبقت النكسة وعاصرتها ثم أعقبتها، كأنها بذلك قد فتحت الأفق أمام الرواية العربية لتمثيل الهزيمة سرديا [١]. وأما الفنى، فيمكن تفصيله بالقول، إن رواية (أنت منذ اليوم) قد طرحت نموذجا من نماذج البناء الفنى، لم يعرف من قبل فى الرواية العربية، إلا فى حدود ضيقة جدا، وأقصد به البناء الذى يقوم على ترتيب مشاهد سردية متناثرة فى الزمان والمكان، لا تتضافر فيما بينها لتشكيل حكاية تقليدية، إنما لتكوين خطاب يقوم على تنضيد المشاهد وتوازيها، أكثر مما يقوم على بناء سياق متدرج يهدف إلى إنشاء حكاية. ولهذا، فثمة تعارض فنى جديد، يوهم بأن لا انسجام بين محتوى التعبير (= الحكاية) وشكل التعبير (= الخطاب). ولما كانت البنى السردية فى الرواية متجددة وكثيرة، فمن المؤكد أن هذا الضرب من البناء سيضيف إلى رصيد تلك البنى ما هو جديد وجدير بالبحث والتوصيف. ولا ينبغى أن ينظر إلى هذا البناء، بوصفه بناء غير متماسك، يفتقر إلى الانسجام، وذلك بأن توضع المعايير التقليدية فى الأبنية السردية، مقياسا لانسجامه وتماسكه، كما ذهب بعض من وقف على هذه الرواية [٢]، إنما يلزم البحث النقدى دراسة الموضوع بذاته، تبعا لخصائصه التى يتصف بها، لا فى ضوء أبنية مختلفة الخصائص.

ويضاف إلى السببين التاريخى والفنى، سبب آخر، يتصل بتاريخ الرواية العربية فى الأردن، فقد ذهب الناقد فخرى صالح إلى أن الكتابة الروائية فى الأردن لم تؤسس لنفسها أرضية صلبة إلا بعد صدور هذه الرواية، ورواية (الكابوس) لـ أمين شنار عام ١٩٦٨، مؤكدا أن النصوص الروائية التى سبقت هاتين الروايتين هى «نصوص ميتة على صعيد التاريخ النوعى»، وهى «نصوص منسية غير فاعلة»، مما دفعه لتأكيد أن «تاريخ النوع الروائى فى الأردن يبدأ حقا عام ١٩٦٨» [٣]، تأسيسا على أهمية الريادة الإبداعية لروايتى سبول وشنار، وليس على أهمية الريادة الزمنية لروايات أخر.

* كلية الآداب ـ ليبيا.

-٢-

وقفنا في الفقرة (١) على ما نرى من الأسباب الموضوعية والفنية والتاريخية التي تغذي رواية (أنت منذ اليوم) بأهميتها الخاصة، سواء أكان الأمر يتصل بموقعها في سياق تطور الرواية العربية الحديثة، أم بما تنطوي عليه من بنية سردية متميزة. وهي الأسباب التي رجحت اختيارنا لها موضوعاً للتحليل الذي سينصرف إلى ما هو من شأن الممارسة النقدية، وليس التاريخية؛ أعني أن المظهر الذي سيستأثر باهتمامنا، إنما هو «البنية السردية» لرواية سبول.

تتشكل البنية السردية للخطاب من تضافر ثلاثة مكونات أساسية هي الراوي والمروي والمروي عليه. إن الراوي هو مصدر الإرسال السردي، أما المروي عليه فهو الذي يتلقى ذلك الإرسال، أما مادة الإرسال فهي المروي الذي ينتظم لتشكيل مجموع من الأحداث التي تقترن بأشخاص، يؤطرها فضاء من الزمان والمكان. وتعد «الحكاية» جوهر المروي، والمركز الذي تتفاعل حوله مكونات البنية السردية الأخرى. ولقد جرى في الدراسات السردية المتخصصة تفريق بين مستويين من مستويات المروي: أولهما سلسلة الأحداث المروية، بما تكون عليه من ارتداد واستباق وحذف، وقد اصطلح عليه الشكلانيون الروس بـ «المبنى». وثانيهما: الاحتمال المنطقي لنظام الأحداث قبل ظهورها في الخطاب، واصطلحوا عليه بـ «المتن». إن «المبنى» يحيل إلى النظام الذي يتخذه ظهور الأحداث في سياق البنية السردية، أما «المتن» فيحيل إلى المادة الخام التي تشكل جوهر الأحداث في سياقها التأريخي. وقد اتسع مجال البحث حول المبنى والمتن بوصفهما وجهي المروي المتلازمين؛ إذ ميز «جاتمان» بين «القصة Story» - وهي سلسلة الأحداث، وما تنطوي عليه من أفعال ووقائع وشخصيات محكومة بزمان ومكان - و «الخطاب Discourse» الذي هو التعبير عن تلك الأحداث، ثم خلص إلى تأكيد أن القصة هي محتوى التعبير السردي، وأن الخطاب هو شكل ذلك التعبير، وهنا يلاحظ الفرق بين المحتوى وكيفية التعبير عنه وهو الأمر الذي أفضى إلى دراسة هذين المظهرين من مظاهر المروي، بوصفهما وجهين متلازمين، لا يمكن التفريق بينهما إلا افتراضا لحاجات البحث والتحليل[٤]. فلنقف، إذن، في ضوء ما مرّ، على مكونات البنية السردية وطبيعتها في رواية (أنت منذ اليوم)[٥].

-٣-

يتناوب السرد في الرواية بين مستويين: ذاتي مباشر يمثله المنظور السردي لـ «عربي» الشخصية المركزية في الرواية، وموضوعي غير مباشر يمثله المنظور السردي لراو عليم، يتصف أحيانا بالحياد والموضوعية في تقديم الأحداث، وهو يستعين بضمير الغائب، ويتصف أحياناً بالانحياز إلى «عربي» حينما تؤطر رؤيته الموضوعية رؤية «عربي» الذاتية. وللتدليل على ما ذكرناه لابد من تقديم معطيات تدعم هذا الوصف.

تتركب رواية (أنت منذ اليوم) من تسع فقرات متتابعة، تحتوي على ثمانية وخمسين مشهداً سرديا وحسب المسرد الآتي:

الفقرة	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩
عدد المشاهد	١٣	١١	٣	١٠	٨	٥	٢	٥	١

يتضح من المسرد أعلاه أن الفقرة الأولى في الرواية تتضمن أكبر عدد من المشاهد السردية، وأن الفقرة الأخيرة بكاملها تتكون من مشهد سردي طويل مركب. وبينهما يختلف عدد المشاهد. ليس ذلك فحسب، بل إن الرؤى السردية الذاتية والموضوعية تتنازع تلك المشاهد وتتقاسمها، ويمكن تنظيم مستويات تلك الرؤى حسب ضروبها الذاتية والموضوعية من خلال المسرد الآتي الذي يكشف تواتر تلك الرؤى في تضاعيف المشاهد السردية حسب فقراتها:

الفقرة	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩
مشاهد السرد الذاتي	٦	١	١	٧	٢	٣	٢	٢	١
مشاهد السرد الموضوعي	٧	١٠	٢	٣	٦	٢	x	٥	x

يكشف مسرد الرؤى السردية أن هنالك خمسة وعشرين مشهداً سردياً تعتمد الرؤية الذاتية لـ «عربي» وهنالك ثلاثة وثلاثين مشهداً تعتمد على الرؤية الموضوعية للراوي العليم، من مجموع مشاهد الرواية، وعددها ثمانية وخمسون مشهداً. مما يدلل على أن نسبة مشاهد السرد الذاتي المئوية إلى مجموع المشاهد هي حوالي ٤٤٪ فيما تبلغ نسبة مشاهد السرد الموضوعي المئوية إلى مجموع المشاهد حوالي ٥٦٪.

إن الإحصاء الذى يقدمه لنا مسرد الرؤى يدل على أن هنالك اقتساماً للرؤيتين السرديتين فيما يخص صيغة تقديم المروى، وفيما استأثرت الرؤية الموضوعية بنسبة أكبر من التواتر مقارنة بنسبة الرؤية الذاتية، فإن ذلك التواتر لا يقلل من فاعلية الرؤية الذاتية، ليس للفارق الضئيل بينهما فقط، ولكن لأن الرؤية الذاتية تقترن مباشرة بالشخصية المركزية فى المروى، وهى «عربى»، وهو الأمر الذى يفسر لنا عدم استقرار صيغ تقديم المروى وتذبذبها بين الرؤى والمواقف الذاتية لـ «عربى» والرؤى الموضوعية الخارجية التى تؤطر رؤاه أحياناً، وتحدد الأحداث والوقائع والأفعال؛ وهو ما أفضى إلى نوع من التوازن فى الرؤى الذى يعلل التوتر الداخلى لـ «عربى» بسبب انقسامه على ذاته، بخاصة لأنه يقوم بمهمتين مزدوجتين، مهمة كونه راوية ومهمة كونه بطلا تتمركز حوله الأحداث، وتتكون من مجموع الأفعال التى تصدر عنه.

إن الازدواج فى الرؤيتين السرديتين، جعلا المتن نهبا لـ «عربى» و «الراوى العليم»، وفيما كان الأول يستدعى الماضى، ويفجر أحداث الحاضر، يقوم الثانى برسم الحدود الخارجية لها، مانحاً إياها صفة الموضوعية، بما جعل الوقائع متوترة ومشحونة، يصار إلى تقديمها عبر منظورين مختلفين، وكان لتقسيم المشاهد أثر فاعل فى شحن المتن بالتوتر؛ ذلك أن المشاهد السردية لا تتوالى حسب وقوعها فى الزمان، إنما حسب أهميتها فى منظور الراوى ذاتيا كان أو موضوعيا. ولهذا، فقد اتسمت بالتداخل، فكل مشهد مختلف عن سابقه ولاحقه فى الرؤى والصيغ. وبهذا، فإن سياق السرد بدا متكسرا يستجيب حيناً لرؤى «عربى» الذاتية، وأحياناً للمواقف الموضوعية التى يضفيها الراوى العليم، كأن الداخل والخارج يصطدمان معاً، فى آن، فى شخصية البطل؛ وهو أمر أثر بصورة مباشرة فى بنية «الحكاية» وبنية «الخطاب».

إن الحكاية التى تترشح عن نسيج الخطاب، تتكون من تتابع أحداث تنتظم معاً، لتكون منظومة أفعال دالة مرتبطة بشخصيات ولها دلالة ما، وهو أمر معروف فى السرد التقليدى، أما «الحكاية» فى رواية (أنت منذ اليوم) فإنها، بسبب تنكب السرد المعايير التقليدية، قد ظلت أشبه بوقائع متناثرة لاينتظمها خيط، إنما تتشظى فى ذاكرة الشخصية المركزية، وفى منظور الراوى العليم، والمتلقى هو وحده الذى يستطيع تركيب عناصرها، ليس اعتمادا على معطيات السرد كما تجلت فى الخطاب، إنما من خلال إيجاد سياق خاص يراعى فيه التسلسل الزمنى للوقائع المتناثرة. ولتوضيح ذلك، نحاول أن نقدم محاولة لتنظيم جزء من «الحكاية»، كما تجلت فى (أنت منذ اليوم)اعتمادا على الفقرة الأولى بمشاهدها المتداخلة. ثم يصار بعد ذلك إلى تعميم الأمر على الرواية كلها.

تتركب الفقرة الأولى من الرواية، كما أسلفنا القول من(١٣) مشهداً سرديا، لا ينتظمها سياق زمنى، إنما ينظمها سياق الخطاب عبر تنضيد المشاهد جنبا إلى جنب، دون مراعاة صيغ الترتيب الزمنى المتعاقبة. فبعض تلك المشاهد ينتمى إلى الماضى البعيد المتصل بطفولة «عربى» مثل المشاهد «١، ٢، ٣، ٥، ٨، ١٢» وأخرى تنتمى إلى الماضى أيضاً، ولكنها تتصل بشباب «عربى» وهى «٧، ١٠، ١١»، أما المشاهد السردية «٤، ٦، ٩، ١٣»، فهى تعاصر زمن السرد تقريباً، وإن كان المشهد الأخير «١٣» فى حانة أبى معروف، هو ـ فى أغلب الاحتمالات ـ الذى يفجر تلك المشاهد، ويستدعيها إلى ذاكرة «عربى». وهكذا، يمكن ضبط تعاقب المشاهد باعتبارها وقائع تتضافر لتكون المتن فى الفقرة الأولى على النحو الآتى:

عربى يتذمر من قتل أبيه للقطة (١)، ثم يؤذن للعشاء (٢)، ويجد نفسه مع أبيه على مائدة العشاء دون شهية (٣)، وفى وقت آخر، يجد القطة وقد قطع رأسها وسلخ (٥)، ثم نجده يتذكر كيف كان يصلى (٨)، ويستحضر أيضاً واقعة يظهر فيها أبوه وهو يضربه (١٢)، ثم تمر مرحلة زمنية طويلة، يكون فيها «عربى» قد أصبح شاباً فيكون شاهدا على عودة أخيه منكسراً من حرب لانصر فيها (٧)، وفى مشهد آخر يقرأ فى التاريخ عن موقف الإمام على (١٠)، ثم يقرر، فيما يبدو، الانتماء إلى الحزب (١١) وهو فى عنفوان شبابه، وتتعاقب المشاهد فى الزمان، لتصل بنا إلى زمن قريب من تاريخ وقوعها، وعربى فى الجامعة مع صابر (٤)، ثم يغادرانها إلى حانة أبى معروف (٦)، ثم وهما يتحدثان عن

عائشة وأخت صابر (٩)، وأخيرا وقد ثملا بسبب الخمر وسط حانة أبى معروف (١٣). أما سياق ورود المشاهد فى الخطاب فلا يراعى فيه التتابع الزمنى، إنما توضع جنبا إلى جنب، مراعاة لاعتبارات سردية وليست منطقية ـ زمنية. وعلى النحو الآتى: يستذكر «عربى» قتل أبيه للقطة (١)، ويسمع بعد ذلك آذان العشاء (٢) وتجمعه مائدة الطعام مع أبيه، فيعرف أن سبب قتل القطة إنما يعود لأنها أكلت جزءا من اللحم (٣)، ثم يخرق السياق الزمنى، فإذا «عربى» و«صابر» فى الجامعة (٤)، ويتذكر عربى القطة وقد قطع رأسها وسلخ (٥)، ويغادر هو وصابر الجامعة إلى حانة أبى معروف (٦)، ثم يتذكر صورة أخيه المحارب وقد عاد منكسراً من الحرب (٧)، وتأخذه الذاكرة إلى الماضى البعيد عندما كـان يؤدى صلواته وهو طفل يافع (٨)، ثم يعـود إلى الحاضر، وهو منهمك بحديث مع «صابر» عن «عائشة» ابنة صاحب المنزل الذى يقيم فيه (٩)، ولكن الذاكرة تعود به إلى أيام الشباب، حينما كـان يقرأ عن جهاد الإمام على(١٠) ثم يتذكر واقعة الانتماء إلى الحزب (١١)، وتعود به الذاكرة إلى الطفولة، وهو يضرب من أبيه (١٢)، ثم تختتم الفقرة بالمشهد (١٣) وفيه يظهر «عربى» و«صابر» وقد ثملا بسبب كثرة تناول الخمر فى حانة أبى معروف. وتنتهى بذلك الفقرة الأولى من الرواية. وبهدف توضيح درجة الاختلاف بين ترتيب المشاهد السردية، كما وردت فى الخطاب، وترتيبها كما جاءت فى الزمان، ينبغى إدخالها فى جدول يكشف لنا عن مقدار الاختلاف بين الترتيبين، وذلك يخدم التحليل فى كشف طبيعة البنية السردية فى الرواية.

ترتيب المشاهد فى الخطاب	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩	١٠	١١	١٢	١٣
ترتيب المشاهد فى الزمان	١	٢	٣	٥	٨	١٢	٧	١٠	١١	٤	٦	٩	١٣

يكشف الترتيب المتعاقب فى كل من الخطاب والزمان أن ثمة اختلافاً كبيراً بينهما. ولهذا، فإن الترتيب فى الخطاب لا يهدف إلى بناء «حكاية» تقليدية، إنما يهدف إلى تكوين «حالة» متوترة، لا تولى للترتيب الزمنى أهمية كبيرة، إنما تجمع المشاهد والمواقف لتكشف الحالة النفسية المتأزمة للشخصية الرئيسية فى الرواية، وقد قوى هذا الاتجاه خضوع المشاهد السردية لمنظورات مختلفة ذاتية وموضوعية، مما عمق حالة التوتر إلى أقصاها فى الفقرة الأولى من الرواية.

يطرد بناء الفقرات اللاحقة فى الرواية بأسلوب بناء الفقرة الأولى نفسه، فتتداخل فيها الأزمنة والأمكنة، وتتحول الشخصيات فى مواقفها ورؤاها، لتفضى المشاهد الثمانية والخمسين التى تتكون منها فقرات الرواية التسع إلى بنية سردية خاصة قوامها عدم مراعاة عنصرى الزمان والمكان، كما عرفا فى السرد التقليدى، إنما وظفا توظيفاً جديداً، منح رواية (أنت منذ اليوم) بنية سردية خاصة ومتفردة تستدعى نوعاً من القراءة ينصرف الاهتمام فيها إلى السياقات الخطابية من ناحية، وإلى السياقات الزمنية من ناحية أخرى، ثم تخلص إلى تركيب تلك السياقات فى وحدة منتظمة، متداخلة ومتماسكة. هى التى تمثل ماهية البنية السردية التى تكونت نتيجة تضافر مجموعة من المكونات والعناصر السردية التى يبدو أن التلازم بينها غير مرئى، لكنها مكونات وعناصر قائمة فى الرواية، وضمورها لا يعنى غيابها، بل إن القراءة المتخصصة تكشف عن كثير من العلاقات التى تصل تلك المكونات والعناصر فيما بينها، بل تكشف أيضاً الوظائف التى تكفلت بها، سواء فى مستوى تركيب المتن أو دلالته.

وإذا كان الراوى، بمستويه الذاتى والموضوعى، قد شكل البنية السردية فى رواية (أنت منذ اليوم) حسب التوصيف الذى قدمناه، فإن المروى عليه وهو مستقر الإرسال السردى، قد منح تلك البنية السردية معناها وأهميتها، فالمروى عليه لم يكن شخصاً متعيناً، إنما اندغم فى شخص المتلقى، وصار جزءاً من فعالية التلقى ذاتها؛ الأمر الذى شحن الرواية بدلالتها، وأحال كثيراً من بنيتها الرمزية على مرجعيات لها أثر كبير فى ذاكرة المتلقى. ولهذا، فإن المروى عليه، باندماجه فى المتلقى، مع كونه جزءاً من البنية السردية، قد سهل أمر التداخل والتخارج بين المعانى الرمزية للخطاب والمنظومة الدلالية التى تتصل بالمرجع، وهو ما لم يكن ممكناً، لو أن الإرسال السردى قد وجه مباشرة إلى مروى عليه متعين فى البنية السردية، لأن ذلك سيضيف كثيراً من احتمالات التأويل والاستنطاق الدلالى للرواية.

الهوامش:

(١) صدرت رواية **أنت منذ اليوم**، أول مرة، عن دار النهار، فى بيروت عام ١٩٦٨، مما يعنى أنها كتبت ونشرت فى غضون عام واحد فى أكثر تقدير بعد أحداث ١٩٦٧.

(٢) أورد سليمان الأزرعى فى كتابه **الشاعر القتيل: تيسير سبول**، ص ١٣٨، أن على الأجديرى وفايز محمود، قد قالا بعدم وجود بنية مركزية فى الرواية اعتماداً على حوار بين شخصيات الرواية فأحيل الحكم الفنى السردى على الأثر الذى تركه سبول.

(٣) فخرى صالح، **الرواية فى الأردن: بين تيسير سبول وأمين شنار**، «الأقلام» ١ ـ٢ /١٩٩٢، ص ١١١ ـ ١١٢.

(٤) عبد الله إبراهيم، **السردية العربية**، بيروت، المركز الثقافى العربى ١٩٩٢، ص ١٢.

(٥) تيسير سبول، **الأعمال الكاملة**، بيروت، ابن رشد ١٩٨٠، ص ٥ ـ ٥٦.



المغرب
طنجة الأدبية
العدد رقم 30
1 أكتوبر 2010

- انتهى -

آراء وشواهد

– وميزة أركون في معرفته التي فهمها لا تكمن في مجرد التعاطي إلى المناطق الشائكة، أو المحرمة بل في رأي جيرار ليكرك في كون أركون "ليس مجرد واحد من المستشرقين العرب الذين يعيشون في الغرب، الذين استخدموا أساليب تقنية ومعرفية ترتبط بالعلوم الإنسانية، بل في حرص الرجل على تقديمه لنفسه في عالم الغرب المعرفي على أنه مثقف مسلم من أصل بربري "أراد أن يكون إصلاحيا مبشرا بالإصلاح، أي منخرطا في حركة التطور التاريخي".

– جيرار ليكرك: وبالنظر إلى المناخ المعرفي لأركون وبداياته نجد أن ثقافة الرجل لم تكن منفصلة عن مناهج المستشرقين الفيلولوجية (فقه اللغة) المحترفة وعلى رأسها جهود بروجيس بلاشير الذي علمه منهجية تحقيق وتدقيق النصوص ومقارنتها بعضها ببعض ودراستها تجريبيا على الطريقة التاريخية الوضعية

– ويقول أركون في كتابه الإسلام ـــ أوروبا ـــ الغرب: "على الرغم من أني أحد الباحثين المسلمين المعتنقين للمنهج العلمي وللنقد الراديكالي للظاهرة الدينية، إلا أنهم ـــ أي الفرنسيين ـــ يستمرون في النظر إليّ وكأني مسلم تقليدي

– طروحات لكيرك عن أركون كانت في كتابه "العولمة الثقافية.. الحضارات على المحك" كانت ضمن محاولة جادة من ليكرك لجهود منافسين أو مشاركين لأركون في الهم الثقافي العربي العام ومنهم عبد الله العروي وإدوارد سعيد، ويبدو جليا حرص ليكرك على تقديم طبيعة الرؤية التي رأى بها المفكرون الغربيون بعضنا ممن استشرقوا في الغرب، أو من قدموا الدراسات الإسلامية والعربية عن العرب بأدوات غربية.

– د. رضوان السيد «أركون التشخيص والأولويات»

– توفي قبل أيام المفكر البارز محمد أركون، وهو جزائري المولد، فرنسي النشأة والتربية. ويُعتبر منذ زهاء العقدين واحداً من سبعة أو ثمانية هم الأوسع تأثيراً بين المفكرين العرب المُعاصرين: العروي والجابري وأركون وجعيط وحنفي ونصر حامد أبو زيد وجابر عصفور ومحمد جابر الأنصاري.

– وباستثناء طه عبد الرحمن (وسالات المسيري)؛ فهم متفقون على أنّ الموروث الديني والثقافي يُعتبر مشكلة كبرى حائلة دون الدخول في حضارة العالم والعصر. وإنما اختلفت مناهجهم أو طرائقهم في تحرير الموروث أو التحرر من تأثيراته.

– بدأ يتحدث عن «الإسلاميات التطبيقية» أقبل على تجريب بعض التطبيقات على منهجه فقرأ بعض السُّوَر القرآنية «قراءة ثانية»، وكتب برامج للخروج من أَسْر الموروث عبر القراءات الأولى، وعبر «المطرودات» في اللامفكر فيه بحسب تعبيره. وقد أراد الرجل التمييز بين التأويل كما عرفته تيارات فكرية في أزمنة الإسلام الكلاسيكية، وبين القراءات الثوقي؛ بأنّ التأويل إنما يتناول ما يُعرف بباطن النصّ أو غير المتبادر منه لأول وهلة بحسب اللغة ومباحث الألفاظ؛ بينما تهدف القراءات التي أراد إلى التحلّم اللامفكَّر فيه بسبب استيلاء المسلّمات والدوغمائيات على نصوص الإسلام الكلاسيكي وعقائده.

– وعندما تعرف وتصادق مع الشاعر أدونيس الذي هاجر إلى باريس في الثمانينيات، استجدّ لديه همّ جديد. فأدونيس -باعتباره شاعراً يملك حاسّة تخييلية ورمزية عالية- شديد الإعجاب بنظم القرآن وشعريته، لذلك فقد أقنع أركون أنّ للعملية ذات طرفين أو طريقتين: فالقرآن أسر العربَ الأوائل، لكنّ «الديموغرافية الإسلامية الشاسعة» إنما تأسرُ أو ترتهنُ القرآن ذاته، وتحولُ دون قراءته مجدداً من جانب النُّخَب المثقفة. المطلوب إذن ليس تحرير المسلمين من الأرثوذكسيات وحسب؛ بل وتحرير النصّ القرآني نفسه من إرغامات الكثرة الإسلامية الخانقة

–وقد ناقشت الأستاذ أركون ثلاث مراتٍ على الأقلّ، نقاشاً كان يطول لساعاتٍ، وأهمّ موضوعاته أمران: الهُاجس لديه ولدى كبار المثقفين العرب المُعاصرين بالموروث الديني، وموقوعه مثل الأصوليين في إسار التأصيل، أي اعتباره أنّ علاج المشكلات الإسلامية المُعاصرة إنما يتمّ بالتعامل التحطيمي مع ذلك الموروث؛ في حين يرى الأصوليون أنّ المشكلة الإسلامية الحديثة والمعاصرة إنما تنحل بالعودة إلى ذلك الموروث واتخاذه مرجعيةً في سائر الشؤون. (عن جريدة الاتحاد – أبوظبي– الأحد –19سبتمبر – 2010)

المراجع والمصادر:

– معجم المصطلحات

– archéologie: علم الأحافير أو علم الأثريات. ويستخدم هذا المعنى في منهجية العلوم الإنسانية بمعنى معرفي عند (ميشيل فوكو) بدراسة الطبقات المكونة للنص.

– anthologie: أنطولوجي، مصطلح فلسفي يعني : معرفة الوجود من حيث هو موجود.

– Anthropologie: علم الأناسة أو الإناسة: وهو علم يبحث في أصل الجنس البشري، وتطوره وأعراقه وعاداته ومعتقداته.

– ethnologie : أثني، أو سلالي : يعلم يبحث في أصول السلالات البشرية.

– épistémologie: مصطلح فلسفي متعلق بالمعرفة: وهو مبحث نقدي في مبادئ العلوم وأصولها المنطقية.

– coupure épistémologique: قطيعة معرفية: مصطلح فلسفي ورد عند الفيلسوف (غاستون باشلار) وقد استخدمه الفيلسوف الفرنسي (لوي ألتوسير) في دراسته النظرية (كارل ماركس) قبل كتابه لرأس المال، وما بعده. والقطيعة بالمعنى المعرفي، هو قطع العلاقة بالمعرفة اللاحقة بالمعرفة السابقة تماما.

– herméneutique: مصطلح إغريقي: (نظرية في التأويل) تفسيري، تأويلي، متعلق بتفسير وتأويل رموز الكتب المقدسة أو النصوص القديمة.

– logos: مصطلح إغريقي، لوغوس، ويعني العقل الأول، (يفصل بين الخالق والعالم المخلوق) في الأفلاطونية الحديثة، وهو يعني في المسيحية: كلمة الله المسيح.

– muthos: مصطلح إغريقي، يعني أسطورة، أو خرافة. وقد تطور باسم «ميثولوجيا» «علم الميثولوجيا» قصة الأساطير والخرافات المتصلة بالآلهة وأنصاف الآلهة والأبطال الخرافيين عند شعب ما.

– linguistique: لغوي ألسني أو لساني: متعلق بالألسنيات الحديثة.

– philologie: فقه اللغة: وهو مصطلح يشير إلى الدراسات «فقه اللغة» الكلاسيكية، التي تتناول النصوص القديمة بالتحليل.

– structuralisme: البنيوية: وهو نظرية لغوية تعتبر اللغة مجموعا مركبا من مجموعة وحدات لفظية ودلالية تتحدد داخل الأنساق الداخلية التي تتداخل فيما بينها داخل اللغة. وقد تبنى العلوم الإنسانية هذه النظرية الأدبية فأصبحت : نزعة مشتركة بين عدة علوم: كعلم النفس، وعلم الإناسة، والفلسفة، لتحديد واقعة بشرية بالنسبة لكل منظم داخل منظومته الخاصة به.

– scientisme: علموية: وهو مصطلح نقدي في حق النظريات المعرفية التي تعتقد في النظريات العلمية وتتعامل معها كما لو كانت حقيقة منزهة عن النقد.

لحظة تفكير

■ د.الطيب بوعزة

في التفسير الهيجيلي لنشأة الرواية

في تحليل ماهية الرواية وتحليل نشأتها الحديثة، يتم ترتيب ظهورها كلحظة فنية لاحقة للحظة الملحمة. وانتظم هذا التطور النوعي في شكل السرد تكاثرت القراءات والتفسيرات. لكن التفسير الذي قدمه الفيلسوف الألماني هيجل كان له مقام خاص ودور محوري في قراءة تطور الأجناس الفنية، وتشكيل الكثير من الرؤى النقدية المتداولة في حقل المعرفة الأدبية؛ حيث استمر حضور التفسير الهيجلي في تلافيف الكثير من المقاربات النظرية اللاحقة، سواء مع لوكاتش أو لوسيان غولدمان... لذا لابد من أن نتوقف قليلا عند نظرية هيجل لفهم أبعادها وأثرها –وتقييم محدوديتها أيضا– في تحليل نشأة الرواية وإيضاح ماهيتها كجنس أدبي مستحدث.

يربط هيجل نشأة الرواية كجنس أدبي جديد بالتحول التاريخي الذي حصل في سياق الوعي الأوروبي (وتخصيصه تاريخ أوروبا بالبحث ينسجم مع تصوره القائم على المركزية الأوروبية التي تنظر إلى تواريخ غيرها من الشعوب كهوامش فقط). فيضع الرواية في مقابل الملحمة، جاعلا من الملحمة الصورة التعبيرية الملائمة لحالة الوعي في المجتمع القديم، في مقابل الرواية بوصفها الصورة التعبيرية الملائمة لحالة الوعي في المجتمع الحديث.

فما الفارق بين حالتي الوعي؟ وما الداعي إلى استحداث فن الرواية كبديل لفن الملحمة؟

لإدراك الفارق لابد من فهم معنى صيرورة وتطور الوعي عند هيجل، وضبط مسار اتجاهه المستقبلي.

يقول هيجل: «إن الفكرة الوحيدة التي تجلبها الفلسفة معها وهي تتأمل التاريخ، هي الفكرة البسيطة عن العقل، التي تقول :إن العقل يسيطر على العالم، وإن تاريخ العالم، بالتالي، يتمثل أمامنا بوصفه مسارا عقليا.» (هيجل، العقل في التاريخ، ص 78).

وبما أن الوجود في كليته يخضع للتطور، وبما أن العقل يحايث حركة تطور الوجود، فإن الوجود الإنساني وكل منتجاته، ومن ضمنها المنتج الفني، خاضع هو كذلك للتطور والصيرورة. والقانون التطوري الذي يحكم الوجود التاريخي الإنساني يحكم كذلك نتاجاته.

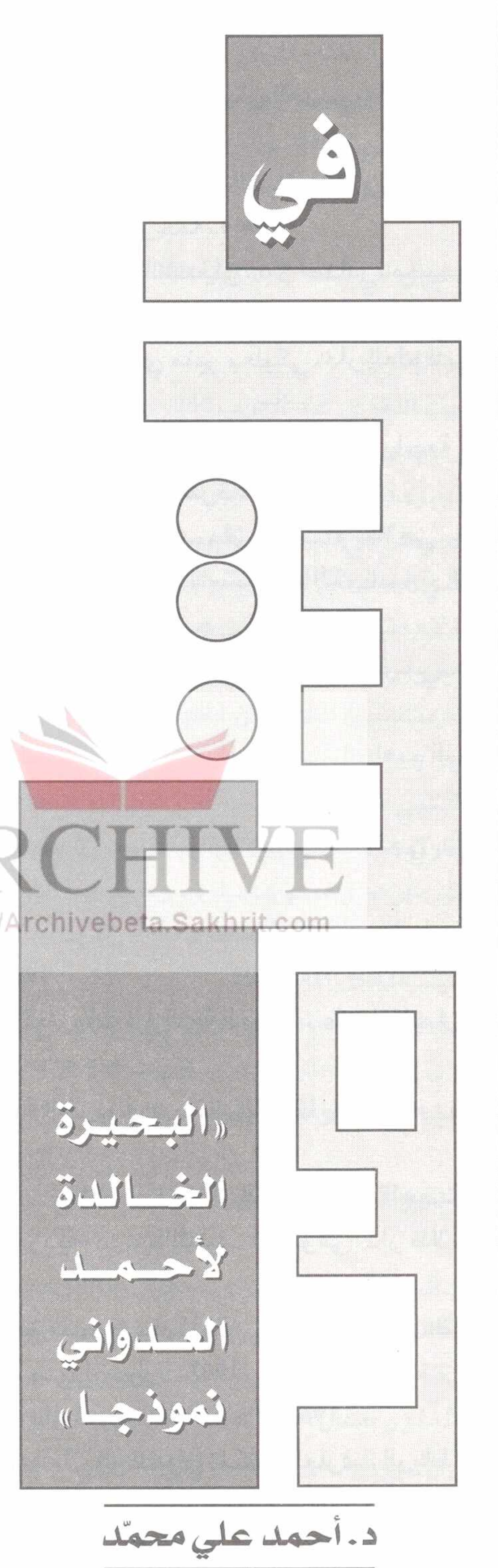
فما هو هذا القانون؟

إن التاريخ الإنساني يتطور من حالة اللاوعي إلى حالة الوعي، ومنه إلى درجة أرقى هي درجة الوعي المطلق. وكل لحظة تطورية أرقى من سابقتها. لذا فأنماط اللاوعي ومنتجاته تخلي مكانها بالتدريج لأنماط الوعي ومنتجاته. وبما أن التاريخ -يقول الأديب حنا عبود- ينتقل، على مراحل، من اللاوعي إلى الوعي، ومن الوعي إلى مزيد من الوعي، إلى أن يعي العقل الكلي ذاته، فإن من العادي جدا أن تنتقل البشرية من الشعر إلى النثر. ومن الطبيعي جدا -وفقا لنظرية هيجل- أن يظهر الشعر قبل النثر، لأنه أقل وعيا منه بما لا يقاس. النثر فكر مركز، فيه من العمق ما ليس في الشعر».

لذا كانت الملحمة -بما هي سرد شعري- هي الشكل التعبيري المناسب لدرجة تطور الوعي في المجتمع القديم. ولما انتقل الإنسان إلى نمط الاجتماع الحديث، كان لابد من انتقال السرد من نمط التعبير الملحمي إلى نمط التعبير الروائي.

إن صورة العالم في المجتمع الحديث لم تعد صورة عالم معمور بالأبطال والآلهة، ولم تعد العلاقات الناظمة للعالم مثقلة بالأرواح والسحر، بل هو عالم منتظم وفق قوانين معقولة. لذا كان لابد من تغيير الشكل التعبيري وكذا مضموناته المعرفية؛ لذا ليس من الصدفة أن تكون الملحمة ملفوفة بلغة الشعر؛ لأن الشعر – من منظور هيجل – هو خطاب الكائن البشري الذي لم يرتق بعد إلى الوعي. ولذا ليس من الصدفة أن تكون الرواية بما هي خطاب نثري رواية تقطع مع العالم الملحمي السحري، وتتناول العالم المعيش في واقعيته.

الكويت
البيان_الكويتية
العدد رقم 339
1 أكتوبر 1998



«البحيرة الخالدة لأحمد العدواني نموذجا»

د. أحمد علي محمّد

- لماذا العدواني؟

لم يكن من بين الأسباب الداعية إلى إنشاء هذه الدراسة التعريف بأحمد العدواني (1923 - 1990م)، وليس ذلك استجابة لمطلب النقد الحداثي الذي ينادي بموت المؤلف، وإنما لكون العدواني معروفا لدى القراء، تدل عليه وتنوه بفضله آثاره الباقيات في ثقافتنا العربية المعاصرة، والتي منها إسهاماته في إصدار (من المسرح العالمي 1969م) ومجلة (عالم الفكر 1970م) وسلسلة (عالم المعرفة 1978م) ومجلة (الثقافة العالمية 1981م) وغيرها. ولكن من الأسباب التي وهجت في النفس الرغبة للكلام عليه هنا قصيدة انطوى عليها مجموع شعره (أجنحة العاصفة 1980م)(1) سماها (البحيرة الخالدة - البعثة مايو 1948م)، إذ استدعت هذه القصيدة صورة بحيرة لامرتين (1790 - 1869م)، ومن الطبيعي أن تنعقد في مخيلتي مقارنة بين هاتين القصيدتين، خصوصا وأن نفرا من الباحثين، وعلى رأسهم د. محمد حسن عبدالله قد وقف على قصيدة العدواني مظهرا براعة في تذوقها وفقه مغزاها، إلا أنه أغفل جانبا، أراه مهما في مجال تأويلها وتفهم مقاصدها، وهو علاقتها بقصيدة لامرتين، مع أن

الباحث الفاضل أشار إشارة خاطفة إلى تلك العلاقة في قوله: «حين يواجه المتلقي عنوان هذه القصيدة (البحيرة الخالدة) فإنه لابد سيرسم في مخيلته صورة بحيرة حقيقية، أو على الأقل، إذا كان مثقفا ثقافة معينة سيتذكر بحيرة لامرتين...»(2)!

وعبارة الباحث هنا لا تشي بشيء من التأكيد على حضور قصيدة لامرتين في قصيدة العدواني، إذ المسألة لا تعدو كونها مجرد تشابه في عنواني القصيدتين، وهذا التشابه من شأنه أن يذكّر المتلقي المثقف بقصيدة لامرتين. ونريد أن نذهب في هذه الدراسة إلى أبعد من ذلك التشابه الذي وقع في العنوان، فنزعم أن قصيدة العدواني تمثل حضورا قويا لبحيرة لامرتين، إنها بمعنى آخر تحمل رمادا ثقافيا عالميا، إضافة لكونها مفتوحة من جهة سياقها على نصوص عربية سابقة منها بركة المتوكل التي نعتها البحتري في بعض شعره. غير أننا سنكتفي هنا بتسليط الضوء على علاقة قصيدة العدواني بقصيدة لامرتين متخذين من مفهوم التناص وسيلة لإدراك التداخل بينهما.

- 2 -

تركز البنيوية في مجال تحليل نصوص الأدب على النصية، أي دراسة النص وتحديد قواعده الشكلية معتمدة على إبراز العلاقات بين الوحدات النصية داخل النسق الأصغر أو ما هو داخل النص، والنسق الأكبر أو النظام الذي ينتمي إليه النص، ومؤدى هذا الصنيع من وجهة نظر نقاد الحداثة يحيل النص إلى منتج مغلق، أو نسق نهائي، ولهذا بدأت الأنظار تتجه في نقد ما بعد البنيوية إلى اعتبار النص الأدبي مفتوحا، يحمل في صميمه آثار نصوص سابقة، تستلزم من المتلقي إدراكها لمعرفة الأسس التي يتشكل منها النص، وعلى هذا النحو غدا المتلقي شريكا للمنشئ في انتاج دلالة النص، بطريق ما يمتلكه من أفق توقعات(3) تسعف على تأويله، فغدا النص مجالا لدراسة البينصية، أي المفهوم الذي يفسح المجال أمام المتلقي لإدراك علاقة النص بنصوص سابقة، لتنعقد في النهاية محاورة بينه وبين النص بوساطة فعل القراءة الذي لا يرمي إلى أكثر من محاولة لإنتاج دلالة ليست ثابتة ولا نهائية لنص ينطوي على جملة من أصداء خارجه عنه، أو أنه كما يقول أصحاب التفكيك: «ينطوي على جملة من الآثار التي تشير بصورة لا نهائية إلى أشياء ما غير نفسها»(4).

إن منشئ النص في أثناء إبداعه يواجه تحديات كثيرة أظهرها سطوة النماذج الشعرية المتقدمة، ففي مجال استخدامه اللغة عليه أن يقارع الأشكال اللغوية التي بثها الأقدمون ومن ثم تحديها، محاولا التعبير من خلال معارضتها أو الاقتداء بها عن تفرده، وهنا يحدث صراع بين تأثير السلف والنزوع إلى التفرد، ويحسم مثل هذا الصراع دائما لصالح السلف، فيكون النص المنتج حضورا لأصداء المتقدمين، من أجل ذلك تغدو البينصية عنصرا يتحكم بوجود النص، فتكتسب دراستها أهمية بالغة في مجال تأويل النص المنتج.

- 3 -

لاشك أن المقارنة بين قصيدتي لامرتين والعدواني تفقد شيئا من حيويتها، على اعتبار أن لكل واحدة من القصيدتين لغتها

الخاصة، وليس بمقدورنا في ضوء هذه المشكلة حصر مجالات احتذاء العدواني لصيغ اللغة والمجازات التي تضمنتها قصيدة لامرتين ويبقى جانب وحيد يمكن أن ترتكز عليه هذه المقارنة، وهو الأثر الثقافي الذي يؤكد حضور قصيدة لامرتين في قصيدة العدواني من جهة الرؤية أو الموقف، وربما في الأفكار أو في طريقة تناولها أيضا.

ولا ندري ما إذا كان العدواني قد اطلع على قصيدة لامرتين بلغتها الأم، وليس فيما صدر حول العدواني من دراسات بعد وفاته، كالكتاب الذي أصدرته رابطة الأدباء في الكويت، ما يدل على معرفته اللغة الفرنسية، ولكن الكتاب المذكور آنفا يشير إلى اهتمام العدواني بالأدب العالمي، غير أنه من غير شك قد قرأ ترجمة قصيدة لامرتين في أثناء وجوده بمصر (1939 ـ 1949م) ففي هذا الزمن تقريبا ترجمت قصيدة لامرتين إلى العربية مرات عدة، إذ قام كل من أحمد أمين وزكي نجيب محمود في كتابهما عن (قصة الأدب في العالم 1943م) وأحمد حسن الزيات في كتابه (مختارات من الأدب الفرنسي 1947م) بترجمتها، وليس ببعيد أن يكون العدواني قد نظم قصيدة البحيرة الخالدة تعبيرا عن إعجابه بقصيدة لامرتين، خصوصا أنه نشر قصيدته في (البعثة ـ مايو 1947م).

ـ 4 ـ

إذا كان أصحاب التفكيك ـ كما يرى د. عبدالعزيز حمودة ـ لما جعلوا النص يتخطى حدوده، ويتسع إلى ما لا نهاية، ليغدو في آخر الأمر وكأنه قد ابتلع العالم، أو استحال إلى مكتبة عالمية، قد ألحقوا بالنص جورا لا يختلف عما ألحقته به البنيوية التي أرادت أن ترى فيه كمن أراد أن يرى العالم في حبة فاصولياء، وهذا معناه أن التفكيك كالبنيوية من حيث الغلو ومجانبة الصواب، غير أن للتفكيك فضيلة واحدة يعترف بها د. حمودة وهي «القول بأن النص الحاضر موضوع التفسير أو القراءة يحمل رمادا ثقافيا من نصوص سابقة...»(5) غير أن هذه الفضيلة من وجهة نظره، لا تتحقق إذا طغت البينصية على حدود المنطق، كأن يرتبط تفسير النص كلية بوعي القارئ وبأفق توقعاته، فتغدو القراءة حينئذ لا نهائية التفسير، فتتعذر المعرفة ويشعر المرء أن هنالك صعوبة في التعايش مع التفسير الذي تفرزه البينصية، وعليه يغدو التحليل ضربا من العبث(6).

وإذا أردنا أن نتحرك في إطار تعددية النصوص ضمن النص الواحد فإن ذلك سيدخلنا في متاهة يتعذر الخروج منها، إذ كل نص منجز هو حضور لنصوص سابقة، والسابقة في حقيقها منقولة عن غيرها وهكذا حتى ينتفي وجود نص أصل، بما في ذلك النص الأول الذي ابتدعه المؤلف الأول، فهذا النص مجرد محاكاة بحسب نظرية أرسطو. وعلى هذا الأساس تبدو لنا تعددية النصوص لا نهائية، وما تعيننا قصيدة لامرتين على أنها مرجع لنص العدواني إلا من ضروب المقاربة، أو مجرد قطع للسلسلة اللانهائية من تعددية النصوص، ولهذا لا تحل المشكلة بتقديم نصين يعتمد أحدهما في تفسيره على حضور الآخر، لأن الآخر حضور لشيء خارج عنه، إذا كيف يمكن أن تحل البينصية مشكلة التعددية؟

لقد قدم التفكيكيون حلا آنيا لهذه المشكلة عندما وضعوا القارئ في مركز الدراسة الأدبية، ثم جعلوه مكانا لتعددية

النصوص، أي جعلوه مرجعا للتفسير، غير أن تفسيره ليس نهائيا، والسبب في ذلك «غياب المركز الثابت للنص، إذ لا توجد نقطة ارتكاز يمكن الانطلاق منها لتقديم تفسير معتمد، أو قراءة موثوق بها، أو حتى عدد من التفسيرات والقراءات للنص، وإن ما هو مركزي أو جوهري في قراءة ما يصبح هامشيا في قراءة أخرى، وإن ما هو هامشي في قراءة ما يغدو مركزا في قراءة ثانية، ويتبع ذلك ما سماه التفكيكيون اللعب الحر للغة»(7).

ومع أننا نرى في مثل هذه الأفكار التي صدرت عن التفكيكيين ما يقدم حلا، وإن كان جزئيا لمشكلة تعددية النصوص في النص الواحد، إلا أننا لا نريد التمسك بها تمسكا حرفيا خصوصا وأن تلك الأفكار قد ألغت مقصدية المؤلف ونحن لا نستطيع أن نتصور نصا بلا منشئ، وقولا بلا مقصدية، أو غاية يسعى إليها، وما اعتمادنا على التناص هنا إلا لكشف خصائص النص الأدبي وتفسيره بغيره من نصوص سابقة.

لاشك أن النص الأدبي، كما يرى منظرو التلقي، يحاول تغيير القناعات الثابتة لدى القارئ، ولهذا يحسن بالقارئ أن يضع قناعاته إزاء النص المقروء موضع التساؤل أو التغيير إن لزم الأمر، إذ النص باستمرار يرد على أسئلة القارئ بإجابة ليست متوقعة، ولذلك يغدو أفق التوقعات الذي يمتلكه القارئ إزاء النص لا يفيد أكثر من معرفة الجنس الذي ينغرس فيه النص، وعلى هذا النحو تمسي القراءات السابقة للنص مجرد تأويلات لا نهائية، بمعنى أنها تكون خاضعة للتعديل.

ولتبيان جدوى هذه النظرة يحسن بنا تقديم قراءة سابقة لقصيدة العدواني، وهنا وقع الاختيار على قراءة الناقد محمد حسن عبدالله لجعلها موازية للمقارنة التي نريد عقدها هنا بين قصيدتي لامرتين والعدواني.

- 5 -

إذا أردنا تبيان الصلة بين قراءة د. محمد حسن عبدالله لقصيدة العدواني والمناهج الحداثية في معالجة النصوص نجد أنها قريبة من معالجة البنيويين، وقد تتبدى لنا تلك الصلة من خلال تركيز الباحث على المحاور الآتية:

١- العنوان وعلاقته بالمطلع:

بدأ الباحث تحليله القصيدة بالتساؤل عن المقصود بالعنوان، فهل جسد عنوان القصيدة (البحيرة الخالدة) بحيرة حقيقية، أم أنه ضرب من المجاز؟ ومؤدى هذا التساؤل تحديد مغزى القصيدة من خلال العنوان، على اعتباره مفتاحا لقلب النص، أو أنه علامة مؤكدة تتولد من صميم القصيدة، لذا فهو أشبه بنواة تدور أو تتمحور حولها بقية البنى في القصيدة، ومن هنا حاول إيجاد علاقة بين عنوان القصيدة ومطلعها معتمدا على النسق الأكبر أو ما هو خارج النص كقوة القاعدة النحوية وترتيب الذاكرة الإنسانية، أو ما سماه بالنسق الاستدعائي(8)، وبموجب ذلك غدا الضمير في البيت الأول:

هي الطير صادرة واردة
عليك بأسرابها الحاشدة

عائدا على العنوان، أي البحيرة، إذ من شأن الضمير في مثل هذه الحال العودة إلى أقرب مذكور في صورة الكلام، وعلى هذا النحو استقام للباحث القياس الصوري، لتغدو علاقات العناصر في قصيدة العدواني منتظمة وفق ما يلي:

- البحيرة هي الطير.

ـ الطير هي الناس.

ـ البحيرة هي الناس.(٩)

والسؤال هل حقا تداخلت الأشياء في ذهن العدواني على هذا النحو، أو هل كان في وهم العدواني أن يعيد تشكيل الوجود بهذه الوحدة المطلقة على النحو الذي يرسمه د. محمد حسن عبدالله في تحليله؟

للإجابة عن هذا التساؤل يحسن تفكيك هذه الصورة التي رسمها الباحث للعناصر المكونة للقصيدة، وعزل وظائفها التي تداخلت من خلال العنوان، الذي كون صلة وصل بين حلقات السلسلة، فغدت البحيرة هي الطير وهي الناس في الوقت ذاته.

ونحن نقبل مثل هذا التأويل إذا كان عنوان القصيدة حقا عنصرا متولدا من داخل النص، إذ يصح اعتباره حينئذ محورا للبنى النصية التي يتشكل منها النص، ولكن ماذا يجدى هذا التأويل، إذا كان العنوان آخر حركة في القصيدة، أو أنه ـ كما يقول الغذامي: آخر ما يكتب في القصيدة، إذ القصيدة لا تتولد من عنوانها، وإنما العنوان هو الذي يتولد منها، وهو في أحسن أحواله يكون اقتباسا محرفا لإحدى جمل القصيدة(١٥)، وإذا ما عدنا إلى قصيدة العدواني نجد أن عنوانها مقتبس من آخر بيت فيها وهو قوله:

وما نحن إلا غمام الحياة

وأنت بحيرتها الخالدة

فقوله هنا (بحيرتها الخالدة) حرّف فصار (البحيرة الخالدة) وهكذا استحال إلى عنوان، وهذا معناه أن العنوان لا يدخل في علاقة مع سائر الوحدات المكونة للنص كما رسم الباحث، وكذلك تضعف علاقته بمطلع القصيدة من جهة عودة ضمير الفصل (هي) عليه، فالضمير في قول العدواني (هي الطير) لا يعود على البحيرة، وإنما يعود على الطير نفسها، وبالنظر إلى بعض أساليب العرب في التعبير نجد قول السابق:

ونحن كشفنا عن معاوية التي

هي الأم تغشى كل فرخ منقنق(١١)

نظيرا لقول العدواني: هي الطير = هي الأم، فضمير الفصل في الموضعين يعود على مذكور، لكن المذكور متأخر، لأن من حق ضمير الفصل الصدارة، وعليه لا نجد عدولا في قول العدواني، وليس فيه ما يستحق إطالة الوقوف.

وأما تأويل العنوان بمعزل عن العناصر المتشابكة التي رسمها الباحث فإنه لا يمثل سوى استحضار لبحيرة لامرتين، بخاصة اقتران بحيرة العدواني بفكرة الخلود، وهي الفكرة نفسها التي عبر عنها لامرتين في نهاية قصيدته حيث قال:

أيتها البحيرة الصاخبة!

أيتها الصخور الصامتة!

أيتها الغدران الموحشة!

أيتها الغابات المظلمة!

أنتن اللاتي يبقى عليهن الدهر

فيجدُّهن بعد البلى، ويخصبهن بعد المحل(١٢)

فبحيرة لامرتين هنا، إضافة لظواهر الطبيعة الأخرى مقترنة بفكرة الخلود، إذ ليس بوسع فعل الدهر (العدم) أن يطولها، وليس ذلك فحسب وإنما يزيدها تقادم الزمان جدة وخصوبة، ومن الواضح أن ثمة اقتداء حدث من جهة العدواني ليتحقق مثل هذا الانسجام في الرؤية في ختام هاتين القصيدتين.

٢ـ ترتيب المقاطع في قصيدة العدواني:

قسم الباحث قصيدة العدواني إلى مقاطع أو وحدات صغرى ليتسنى له إدراك علاقاتها، فاشتمل المقطع الأول على الأبيات (١ـ4):(13)

١ـ هي الطير صادرة واردة
عليك بأسرابها الحاشدة
٢ـ تجيئك مثقلة بالشجون
وتذهب خالية ناشدة
٣ـ وربتما أقبلت بالضلال
وعادت مهللة راشدة
٤ـ وربتما أقبلت بالهدى
وعادت مضللة جاحدة

والمقطع الثاني يمثله البيت الخامس منفردا:

٥ـ وماؤك يختال في ضفتيك
ويغمر أعطافك الناهدة

فهذا المقطع كما يقول الباحث ينصب على صفات البحيرة وحدها، وهي صفات مشبعة بصفات البشرية والأنوثة بصفة خاصة.

وغني عن القول: إن تجسيد الطبيعة بصورة أنثى، على اعتبارها رمزا للخصوبة والعطاء، قد راود أذهان الرومانسيين عامة، ولامرتين خاصة ذلك أن شعره يمثل فاتحة الشعر الرومانسي في فرنسا، فلم يغب عنه أن يجسد في ظواهر الطبيعة: البحيرة، الصخور، الغدران، الغابات صفة الخلود والتجدد والخصوبة والأنوثة في آن، لهذا قال:

أنتن اللاتي يبقى عليهن الدهر
فيجدّهن بعد البلى ويخصبهن بعد المحل

وفي ذلك مؤشر على مقدار التداخل بين قصيدتي لامرتين والعدواني، خصوصا من حيث النزوع إلى الطبيعة وخلع صفات الخلود والأنوثة والخصوبة عليها.

ويشتمل المقطع الثالث بحسب تقسيم د. محمد حسن عبدالله على الأبيات الثلاثة الآتية:

٩ـ وكم قبل شاهت ينابيعه
وجاشت على سيفه آبده
١٠ـ وقيل تدنس واستوبلت
مجاليه بالرمم البائدة
١١ـ وقيل توحل واستوبأت
مغانيه بالنسم الفاسدة

ويرى الباحث أن هذا المقطع «يتمحور حول عبارة واحدة (قيل) التي تتكرر في صدر كل بيت كاشفة عن البعد التاريخي لضلال الطير وجحوده في علاقته بالبحيرة ...»(14) غير أن الباحث يسقط ثلاثة أبيات سبقت هذا المقطع (6-8):

٦ـ ويهزأ من صُدر أقفلت
ويسخر من ورد وافدة
٧ـ إذا صارعته عوادي الزمان
علاها بغرته الماردة
٨ـ وإن طاف في حوضه طائف
غدا نطفا عذبة باردة

فهذه الأبيات الثلاثة موصولة من حيث تسلسل المعنى بالبيت الخامس، فرأى فيها البحث زيادة في المعنى لا تستوجب الإشارة، لهذا لم يدخلها ضمن تقسيمه المقطعي للقصيدة، مع أن هذه الأبيات تنطوي على موقفه من الكون، إنه بمعنى آخر يحدد فيها موقفه من الصراع الدائر بين الدهر والموجودات، لهذا نراه ينحاز هنا إلى ظواهر الطبيعة في صراعها مع فعل الدهر، إذ العدواني يعي أن المرء في الحياة لا يمتلك وسيلة تمكنه من مجابهة فكرة الغناء، فهو دائما عرضة للمصائب والنكبات، ولا سبيل له سوى اللجوء إلى الطبيعة، التي يرى فيها رمزا للخلود، ليضمن ذكرى وجوده، انظر إليه كيف ينتصر للطبيعة (مياه البحيرة) ضد فعل الزمان، إذ الزمان مدحور أمام غرة المياه الماردة. وهذه الفكرة لم تكن غائبة عن لامرتين عندما تكلم في قصيدته (البحيرة) على سلطة القهر التي يمارسها الدهر ضد الإنسان:

فليس لسفينة الإنسان مرفأ

ولا لخضم الزمان ساحل

إن الزمان ليتدفق، وإنا مع تياره نمر ونمضي(15)

ولهذا يغدو الزمان عند لامرتين حاقدا حاسدا، لأنه يسحق إرادة الإنسان ويسلبه حلمه في البقاء:

أيها الزمن الحاقد الحاسد

أكذلك قضيت أن تمضي لحظات الأنس

وسكرات الحب سراعا كما تمضي أيام الشقاء والبؤس(١٦)

ولكن ماذا بوسع الإنسان أن يفعل إزاء فعل الدهر الحاقد، إن العدواني لم يصنع أكثر من صنيع لامرتين، إذ لجأ كل منهما إلى الطبيعة محاولين حفظ ذكرى وجودهما في ظواهرها:

لتبق ذكراها أيتها البحيرة في هدوئك الشامل

وعواصفك الهوج، وهضابك الضحوك

لتبق في هذا الصنوبر الذاهب في السماء

وفي وعر الصخور المعلقة فوق الماء(١٧)

وكذا ينحو العدواني في قوله:

فقدست حامية للورى

وبوركت مرضعة والده

أما الأبيات العشرة الأخيرة في قصيدة العدواني فإنها تمثل عند الباحث المقطع الرابع:

١٤- ولو سايروا بعض ما بهرجوا

إذن ألجموا الهمم الواقدة

١٥- وأموا المقابر واستوطنوا

عليها مع الجثث الخامدة

١٦- فليس بغيرك يحلو الجهاد

لمن يطلب العيشة الراغدة

١٧- ومازلت منذ ابتداء الحياة

وأنت لخيراتها رافدة

١٨- عليك يدور جمال الوجود

ولولاك كان بلا قاعدة

١٩- فقدست حامية للورى

وبوركت مرضعة والده

٢٠- نسيء بك الظن في كل حين

وأنت لسوآتنا حامدة

٢١- وماذا يضيرك من طيشنا

ومن نزوات لنا حاقدة

٢٢- ولا أنت من فيضنا تنقصين

ولا أنت من غيضنا زائدة

٢٣- وما نحن إلا غمام الحياة

وأنت بحيرتها الخالدة

وهنا يسقط الباحث بيتين من القصيدة (12-13):

١٢- حديث خرافة منذ القديم

ولغو السكارى على المائدة

١٣- فيا هول ما زخرف الكاذبون

وحسبك أفعالهم شاهدة

وبذلك يكون مجموع ما استبعده الباحث من قصيدة العدواني خمسة أبيات، لأنها لم تنتظم وفق فكرة توحد المعنى ضمن المقاطع أو الوحدات الصغرى في القصيدة. وكذلك أغفل تأويل بعض الأبيات خصوصا في المقطع الأخير عندما تحدث عن الثنائيات الضدية إذ رد البيتين (14-15) إلى ما سبق أن قيل، أي إلى المقطع الثالث، لأنهما يكشفان عن تناقض مع سلوك القائلين... وجعل البيتين (16-17) في الرد على المعاصرين من أصحاب اللغو، في حين جمع البيتان (18-19) جوهر الرد على ما زعموا.(18) أما الأبيات الأربعة الأخيرة في هذا المقطع فإنها تركت دون تأويل، وخلص الباحث إلى تحديد المراد بالبحيرة فكانت تعني عنده الحياة والأرض والأم والبشر... (19)

من الواضح أن ما يصبو إليه الناقد من خلال هذه القراءة النصية، التأكيد على

وحدة العالم، وعلى هذا الأساس كانت البحيرة رمزا للطير والناس والأمومة والأرض والبشر، بمعنى أن البحيرة تجسيد للعالم الذي ينطوي على توافق وتناقض في آن، ومن شأن الفن أن يصهر كل الفوارق بين الموجودات لتلتئم متآلفة متجانسة، وفي ضوء هذه الرؤية يكفي الشاعر أن يتحدث عن ظاهرة واحدة من ظواهر الكون ليصور من خلالها العالم كله، وعلى هذا النحو بدت بحيرة العدواني عالما زاخرا، وهذه الفكرة التي طبقها الناقد على النص ما هي في الحقيقة إلا من وحي البنيويين الذين أرادوا أن يروا العالم كله في حبة فاصولياء.

إن البنيوية لما تبنت المنهج العلمي في معالجة النصوص الأدبية سعت بصورة أو بأخرى إلى تقنين الإبداع، فكان جهد الناقد البنيوي يتركز حول إعادة ترتيب الوحدات النصية للوصول إلى نظام عام يحكم نصوصا أخرى، ولهذا عد مثل هذا الترتيب عملا يوازي الإبداع، لا بل إن بعض النقاد يرى أن إعادة ترتيب وحدات النص عمل إبداعي لا يقل عن عمل الشاعر نفسه، وغني عن القول إن تطبيق قوانين عامة على الفن عرضة للانهيار، لأن الفن لا يحكم بالقانون(20)، ولهذا سقطت البنيوية لأنها تجاهلت خصوصية الفن، وغيبت مقصدية المبدعين، وإذا عدنا إلى نص العدواني بحسب قراءة الناقد محمد حسن عبدالله نجد أن الرؤية فيه غائبة والهدف مفقود في ضوء ذلك التداخل المضطرب بين العناصر.

-6-

إذا كانت البنيوية تحيل النصوص إلى نسخ متشابهة من حيث إنها تستجيب لقوانين عامة، فما مزية التناص الذي يسمح هو الآخر بتداخل النصوص، ألا يعني ذلك أن البنيوية والتفكيك معا تقتحمان حرمة النص وتلغيان خصوصيته؟

إن البنيوية وحدها تلغي تفرد النص الأدبي، أما التناص فإنه يوسع مع حدود النص المنجز حديثا ليستوعب شذرات من نصوص سابقة، من أجل ذلك قام التناص على المعارضة بنوعيها المقتدية والنقيضة فالعدواني اقتدى بقصيدة لامرتين في جانب وناقضها في جانب آخر، وإن كان التناقض يدخل في باب الاحتذاء إلا أنه يسمح للموهبة أن تأخذ مداها ضمن إطار المحاكاة، بمعنى أن الشاعر يتحدى باستمرار النماذج السابقة ليعبر عن ذاته وتجربته الشخصية من خلالها، لأن إبداع الشاعر يدور في فلك ثقافته، فهو بحاجة إلى أن يضع تجربته ضمن سياق النوع الذي يصوغ قصيدته فيه.

من هنا نتبين أن العدواني اقتدى بقصيدة لامرتين لما استعار منها إطار الطبيعة (البحيرة) للتعبير عن أفكاره، إذ تمثل البحيرة عند لامرتين ملاذا، استعاض به عن حب مفقود، فلقد اعتاد أن يلقى محبوبته جوليا عند البحيرة، ولكن الزمان سرعان ما حال دون اللقاء، فلم يجد الشاعر أمامه سوى البحيرة ليبث إليها لواعج الشوق، لكونها شاهدة على حبه، وبالتدريج تولدت بينهما ألفة ليرى الشاعر في البحيرة معنى الخلود والاستمرار، ويجد فيها ما يحفظ وجوده ووجود محبوبته، وبعدئذ أخذت صورة المحبوبة تغيب لتحل محلها صورة البحيرة، وبالفعل أوشكت جوليا أن تنسى لدى قراء بحيرة لامرتين لتثبت صورة البحيرة مكانها.

إن العدواني في محاكاته قصيدة لامرتين بدأ بهذه النقطة، أي عندما أخذت صورة المرأة تتلاشى وتغيب، بدليل أن المرأة لا ذكر لها في قصيدة العدواني، ويصح أن تكون بحيرة العدواني امرأة لأنه أشار فيها إلى معنى الأنوثة والخصوبة والنماء، إضافة لكونها ملاذا انصرف إليه العدواني هربا من واقع متخلف أراد له التغيير، وهنا يدخل العدواني في طور المعارضة النقيضة، بمعنى أن رؤيته هنا قد استقلت عن رؤية لامرتين، مع أن الموضوع واحد، إلا أن العدواني انحاز إلى تصوير ذلك المجتمع من شروره وآثامه، وذلك بالعودة إلى الحياة الفطرية البريئة، وبكلمة مختصرة إن بحيرة العدواني ما هي إلا دعوة إلى الطبيعة النقية الخالدة.

هوامش البحث:

1. في الكتاب التذكاري عن أحمد العدواني إعداد د. سليمان الشطي وسليمان الخليفي، إصدار رابطة الأدباء في الكويت أن أحمد العدواني أصدر ديوانه (أجنحة العاصفة 1981م) وفي الطبعة الأولى للديوان بإشراف خالد سعود الزيد ود. سليمان الشطي أنه صدر في الكويت 1980م، فهل هذا يعني أن العدواني أعاد طبعة ديوانه هذا سنة 1981، أم كان ذلك من باب الخطأ المطبعي؟

2. مقالات وبحوث عن العدواني، الكتاب التذكاري الآنف ذكر، بحث بقلم د. محمد حسن عبدالله عنوانه (دراسة في بناء الصورة عند أحمد العدواني) ص: 101.

3. أفق التوقعات مفهوم طور لياوس أحد منظري التلقي ومعناه: «نظام من العلامات أو جهاز عقلي يستطيع فرد افتراضي أن يواجه به أي نص». انظر للتوسع (نظرية التلقي) لروبرت هولب، ترجمة عز الدين اسماعيل إصدار النادي الأدبي الثقافي بجدة 1415. ص: 7.

4. حمودة عبدالعزيز (المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك) سلسلة عالم المعرفة (232) الكويت نيسان 1998، ص: 367.

5. المرجع السابق.

6. المرجع السابق.

7. المرجع السابق.

8. عبدالله، محمد حسن (دراسة في بناء الصورة عند أحمد العدواني) ضمن الكتاب التذكاري الذي أصدرته رابطة الأدباء في الكويت ص: 130.

9. المرجع السابق.

10. الغذامي، عبدالله (الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية) إصدار النادي الأدبي الثقافي بجدة ط 1405 هـ ص: 261.

11. هذا البيت من شواهد لسان العرب، انظر مادة (طير).

12. الزيات، أحمد حسن (مختارات من الأدب الفرنسي) مجلد 1 ط2 مطبعة الرسالة 1371هـ ص: 234.

13. العدواني، أحمد (أجنحة العاصفة) شركة الربيعان ـ الكويت ط1 1980 ص: 220.

14. عبدالله، محمد حسن (دراسة في بناء الصورة) ص: 132.

15. الزيات أحمد حسن (مختارات من الأدب الفرنسي) ص: 235.

16. المرجع السابق.

17. المرجع السابق.

18. عبدالله، محمد حسن (دراسة في بناء الصورة) ص 133.

19. المرجع السابق.

20. حمودة، عبدالعزيز (المرايا المحدبة) ص: 283.

في الروايــة العراقية الحديثة

باسم عبدالحميد حمودي

دخلنا في العراق زمــن الرواية ، ولئــن كــانت هذ هالحقيقة قد ظهرت مستحية في بداية السبعينات عند ظهور روايات غائب طعمه فرمان وعبدالرزاق المطلبي فقد تأكدت تماما عندما ظهرت روايات غــانم الدبــاغ وعزيز سيد جاسم وجبرا ابراهيــم جبــرا وعبــــد الرحمــن الربيعي وشمران الياسرى وبرهان الخطيب وعادل عبد الجبار وعبدالستار ناصر ومهدي النجـــار وغيرهم .

ولسنا هنا في مجال مناقشة اسباب تخلف الرواية العراقية عن غيرها في البلدان العربية الاخرى ولكننا نشير ان مدافع نابليون قد فجرت قنابلها قــرب الاهرام عام ١٧٩٨ ومعها شعارات الحرية والاخاء والمساواة مصلوبة متأججــة أمام عنف ذلك الفعــل الحضاري المشوه ورد الفعل الثوري للمصريين انذاك ، بينما خرج العثمانيون من العراق عام ١٩١٨ لتدخل سيارات الانكليز ومدافعهم .

ان مائة وعقدين مــن السنوات فترة بعيدة تفصل بين دخول حضارتين الى بلدين عربيين ولو كان ذلــك الدخول احتلالا .

ان الاقرار باصدار اكثر من عشريــن رواية خلال اربع سنوات في العراق مسألة تشكل عملية دفــــع للرواية العراقية في مخاضها الصعب المتقطع الذى بداته عام ١٩١٩ بالرواية الايقاظية لسليمان فيضي و« في سبيل الزواج » لمحمود السيد عام ١٩٢١ .

والملاحظ بوضوح ان معظم احداث هذه القصص والروايات تتعلق بالماضي القريب والبعيد ، وانه ما من رواية تتحدث عــن مشكلة او مشاكل انية يعيشهـــا شعبنا بمختلف قطاعاته وطبقاته عدا رواية « السفينة » لجبرا بالرغم مــن طرحها لمسألة الحرية والوجود بمفهوم ميتافيزيقي الا انها تطرح فلسطين كمسألة تتعلق بالوجود العربي اليومي مــن وجهة نظر خاصة ، وسميرة المانــع في « السابقون واللاحقون » التي تتعرض الى مشكلــة الغربة لدى المثقف العراقي(١) .

وقد يكون من السذاجة تماما ان نطالب بروايــة على مزاجنا او رواية تبحث مشكلة آنية ملتهبــة ، لان كتابة العمل الروائي تحتاج لفترة استيعاب لابعــــاد الفعل واختزان له ثم انضاجه .

ومــن الصالح الا نغفل هنـــا ان كــل القصص والروايات المنتجة حديثا ـ عدا رواية علي حــداد : التعيس الذي رأى نفسه ـ طرحت مسائل لا تزال تواجه المثقف العراقي خصوصا والعربي عموما كازمة الحريــة ومعاناة المثقف الملتزم وحيرته في توزعــه النفسي بــين واقعه ومثاليته العقائدية التي يريد تحقيقها حتى وان لم يربطها ضابط تنظيمي وقصرها على الجانب الفكري .

ان السقوط السياسي الذى يطرحه بطل عبــــد الرحمن مجيد الربيعي في « الوشم » تبرير واضــــح لارادته كفرد جابه ضغطا وانحرافا واضحــا فانهــــى دوره وهرب ، يطرحه عزيز السيد جاسم في «المناضل» بعقلانية مرهفة الحس مــن خلال صوفية التصرفات الشخصية لبطلة « بابل » ، بينما يبدأ اسماعيــــل فهد اسماعيل ببحث مسألة السقوط من حيث انتهى الربيعي وذلك في (روايتيه : « المستنقعات الضوئيــة » و« الحبل »(٢) .

اما شمران الياسري فيبدأ رباعيته بــ « الزناد » منذ نهاية ثورة العشرين طارحا ابطالها (الفلاحــون) بشكل يختلف سلوكا وتصديا للحدث عن الشـخوص البرجوازيين الذين قدمهم الاخرون .

ويطرح الدباغ ازمة المثقف المتردد في روايته « ضجة في الزقاق » ، يسقط في المحاكمة التي تجري له ولا يستطيع ان يحكم سلوكيته الانتهازية الموازنة الربيعي وذلك في روايتيه : « المستنقعات الضوئية » بين الطموحات ومشاقها وبين الحياة الرتيبة لموظف بسيط البسيط الذي يتقبل الحكم عليه بلا أبالية واثقا من منطق الاشياء والتاريخ .. ما دام يناضل فان عليه ان يدفع الثمن من حريته .

ويعرض برهان الخطيب في « شقة في شارع ابي نواس » ، جوا سلبيا كان يعيشه القطر قبل ١١ آذار ١٩٧٠ دون ان تتوسع افاق عمله الفني الى ما هو ممكن ان يحدث في مجرى التحولات السياسية التي يعيشها البلد ، وتستمد الرواية قيمتها بكونها وثيقة ادانة لفترة قلقة من حياة شعبنا ، لكن ادانة الروائي لا تمتد الا الى شخوص البرجوازية الصفرة تاركة تجار الحرب والمنتفعين الحقيقين جانبا .

لقد قضى بعض روائيينا فترة طويلة من حياتهم وخصصوا مجموعة من اعمالهم برصد زمن تقلب التناقضات الثانوية على التناقضات الرئيسية بين القوى الوطنية في العراق ، وما خلفه ذلك من ايذاء لكل اطراف الجبهة الوطنية وردود فعل المثقفين الذين يئسوا من العمل السياسي او فشلوا في الاستمرار فيه فسقطوا مبتعدين عن تياره .

لقد استلهم عبدالرحمن مجيد الربيعي من ذلك قصته الطويلة « الوشم » واستخدم تكنيكا معينا يتداخل فيه خطان حدثيان ، الماضي والحاضر يسيران بشكل متواز والهروب هو النتيجة الاخيرة ـ التي اقتنع بها الكاتب ـ للمناضل السابق .

ولم يختلف اسماعيل فهد اسماعيل في محاولاته العديدة عن الربيعي ، بل ان قصته « الضفاف الاخرى » جاءت امتدادا كاملا لسقوط كريم الناصري (بطل الربيعي) بدأ به من حيث انتهى الربيعي وقدمه انسانا له تاريخ .. سياسي ولصوصي ، خطاه السياسة واللصوصية التي بدأ بها منذ الصغر وعاد اليها بعد ان انهى ارتباطاته السياسية مستفيدا من تجربة روبن هود بشكل مستحدث فانتازي ومستخدما ذات الشكل الخاص بالوشم المستوحى اساسا من « وقف التنفيذ » لسارتر ومن قراءة مستوعبة لقصة « اللص والكلاب » لنجيب محفوظ(٣) .

والذي نؤكده هنا ان مرحلة ما تجاوزها عبدالرحمن الربيعي امتازت بالتخلخل الاسلوبي وغرابة نحت الكلمات بدأ بها اسماعيل فهد اليوم الذي لم يجد صوته الخاص به بعد وان كنا لا ننكر اعجابنا بطريقة المونتاج التكشيفي للحدث التي اتبعها في الفصول الاخيرة للحبل .

وقد تميزت رواية الزناد لشمران الياسري عن غيرها من الروايات العراقية بتناولها لبيئة فلاحية خالصة ، لا اثر لهموم البرجوازية المعاصرة فيها، فزمنها نهايات ثورة العشرين العراقية الفلاحية ، والانهيار الفاجع لثورة ناجحة لولا خيانة الطبقة العليا من الاطارات الفلاحية ووقوف رفاق الطريق في المنتصف مستعجلين الحصول على السلطة .

تتركز سلطة الاستعمار الانكليزي عسكريا ويكون مخططه الرئيسي ايجاد اعوان مجلسي دائميين له فيوزع عليهم الارض اقطاعات واسعة خالقا جوا اقتصاديا مشابها لنظام القنانة الاوربي ، مقيما الحواجز الطبقية بين الفلاحين والوجهاء منهم الذين يصبحون شيوخا جددا بليرات الانكليز ومكائن الماء التي اعادت تنظيم سقي الارض وتطلبت الحوشية والاتباع واستعمال القوة لخلق نظام ري معين ان لم يوافق عليه البعض من الفلاحين الذين لم ينكروا وسيلة الري الجديدة قدر ما انكروا ابتعاد صاحبهم الفلاح السابق عنهم وطريقتهم في السيطرة والامتلاك .

وتنتهي علاقة سعدون الصافية برفاقه ويبدأ العمل بمعاهدة سياسية مع الشيخ صكر بزواج ابنته حسنة من ابن صكر منها خطبتها لناصر ابن صديقه السابق حسين الذي هاجر الى منطقة قريبة من ارضه السابقة اسمها دعية خلف احتجاجا على تسلط سعدون على عشيرته بليرات وحراب الانكليز .

وبين هذه التحولات يجول قلم شمران الياسري مقدما مضمونا جيدا لنتائج التحولات السلبية في العراق بعد فشل ثورته الفلاحية الاولى في القرن العشرين باسلوب ساخر مباشر يتدخل فيه الشعر الشعبي وتنثال فيه الاحداث لترسم صراعا واضحا بين سلطة الشيخ الجديدة وفلاحية .

وبقدر ما يعرض الجزءان الثاني والثالث « بلابوش دنيا » « غنم الشيوخ » لصدى احداث المدن في الريف منذ الثلاثينيات الى اعلان الجمهورية ومن ١٤ تموز الى تنفيذ قانون الاصلاح الزراعي تنفيذا سيئا والى خلافات الاحزاب الوطنية واستفادة الرجعية منها يتعرض الجزء الرابع « فلوس احميد » الى عملية اخرى ترتبط بالاحداث الرئيسية ارتباطا غير اساسي.

صالح ابو البنية يهرب بغنم الشيوخ الى الاهوار .. يشتري الغنم ثم يبيعها بنقود ملكية لا تصرف بعد ذلك .. ماذا تعني نهاية الحلم ـ الحلم الملاحقة لصالح ابو البنية بعد ان اضطهد هو ايضا اولاده وزوجته ونفسه باستمرارية الهروب .. هل تعني اللاجدوى ، ام

ان الضربة الرئيسية لهذا الجزء لم تكـن عملية الهروب بقدر ما كانت الاحداث الصغيرة الاخـرى عبرها مـن قتامة الجو السياسي الى صراع ولدي صالح الصامت .. ان « فلوس » احميد ليست على كل حال ختامـا مبهجا لرواية عريضة كهذه يعلو فيها النفس الشـعبي كأول رواية فلاحية عراقية اذا استثنينا (الظامئون) و (الاشجار والريح) لعبدالرزاق المطلبي وصالحرشيد في (شمخي) .

اما ذنون ايوب فقد صور في (اليـد والارض والماء) مسألة دخول البرجوازيين الثوريين مجتمعـا فلاحيا ، تمهيدا لتنويرهم ، الا انهم فشلوا في ذلـك نتيجة عدم توفر الظروف الموضوعية لتحقيق اصلاح زراعي او علاقات زراعية تقام على مستوى التكافؤ بين المالك والفلاح خلال الحكم الملكي الرجعي .

ولم يكـن غانم الدباغ في روايته (ضجة فـي الزقاق) بعيدا عـن محنة البرجوازي الصغيرالسياسية ولا بعيدا عـن دفقات المدار الثوري سلبا وايجابا ، الذى دارت حوله روايات الربيعي واسماعيل والياسرى .

كل ما في الامر ان الربيعي واسماعيل ناقشـا الهزيمة بعد الثورة وناقشها الياسري عبر تجربة فلاحية صافية ترفض الهزيمة وتقف ضدها بصمود ، واختارها الدباغ لبطله خليل حسين القولجي خلال ازمة السويس .

وبقدر ما كان خليل مترددا يميل للوقوف ضـد السلطة الملكية كان خائفا من الانجراف وراء التيـار الثورى الذى يمثله المحامي سعدالله ، وعندما يلقـي القبض عليه يستعمل وامه الوسائل الاعتيادية للواسطة في سبيل الرضوخ والهرب من المعركـة فيما يهرب سعدالله من يد السلطة رافضا تسليم نفسه لعدالـة لا يؤمن بها ويسعى الى هدمها لبناء عدالته الخاصة .

ان الدباغ يقدم بطلا متخاذلا ولكنه يقدم النقيض الموضوعي الذي كان يساعد على انضاج مستلزمـات الثورة الوطنية في شخص المحامي سعدالله الذيءستمر في نضاله ضد السلطة الرجعية المتحالفة مع الانكليـز ضد قضايا الشعب العربي وفي شخص القصاب السجين الذي يرمز لمشاركة الطبقة العاملة البرجوازية الوطنيـة وسعيهما المشترك لانضاج ثورة ١٤ تمـوز ١٩٥٨

وجاءت رواية « المناضل » لعزيز سيد جاسـم غير مختلفـة عـن العالم الذي دخله الدباغ والربيعـي واسماعيل ، فبابل مناضل سياسي يعشق التزامهويرى في الاخرين الذين ينهارون وجوها صادفها بسوءالاختيار، فالتحقت لسبب او لاخر بقوى الثورة لتعيث فيهـا فسادا في خطين ، تكتيكي يومي واستراتيجي اساسي ، عـن طريق التحولات الشخصية اليومية للبرجـوازي الصغير التي تؤدي الى تغييرات نوعية كاملـة (عنـد

حسين مثلا) تفضي به الى المكان الذي لا يريده لـه بابل ولا حسين ذاته الذي يصاب بشيزوفرينيا تختلط مع لوطنية تهزمان صفة المناضل الثوري النبيل فيه . فيـه .

ان ازمة بابل انه يتوق لتحقيق حرق المراحـل باسرع ما يمكـن ، ويستعجل ظهور نتائج ما عـاش من اجله وعمل له ، ان تسود العدالة هذا الوطـن العربي الصغير وان يكون للنساء والرجال هوياتهم الفكريـة الكاملة الواضحة التي تحسـن التعبير عن موقفهـا بلا تردد ولا وجل ولا انحراف كما فعل حسين وكمـا حدث لدلال ، الا ان تسرعه واكتشافه لبعض سلبيات التنظيم الداخلي للعمل السياسي ، ودهشته من عـدم مطابقة تصوره الخاص المثالي للواقع العملي السياسـي يفجعه ، ويجعله يتراجع حاملا امراضه معه .

ان هذا الفصل المفترض الذي استخدمته كدرب للحديث عـن المضمون دون الشكل جعـل النقـص واضحا في اسلوب المعالجة للرواية العراقية في هـذه الدراسة التي تحاول ان تشخص الكثير في صفحـات قليلة ، الا ان ايماني بان تداخل الحدث بطريقة تقديمه ، تداخلا يجعلهما كتلة دينامية ادبية واحدة ، وسعيهمـا المتلازم المحتدم معا لتقديم وانجاز كامل العمل الادبي الروائي على مستوى الهدف الذى اراده الفنان ، هادفا كان ام غير هادف جعل هذا الفصل غير كبير ، ومـع ذلك فالاشارة الى ان الربيعي واسماعيل قد استخدمـا الاسلوب التجديدي في اعادة مزج الاحداث واستعمال التوليف والتداخل الحدثي للقديم والجديد بين حـدث واخر مسألة واضحة حاولت ان تخديم المضمـون المهزوم المتردد بحيث جاء الشكل منسجما عاما مـع الحدث وطفت الخبرة في عمل الربيعي على عمل اسماعيل .

اما الدباغ فقد فضل استخدام اسلوب السـرد المتداخل مع تيار اللا وعي وفعل مثله برهان الخطيـب، بينمـا تميز الياسـري ببساطـة العبـارة واستمرارية الحوار وتداخل الشعر الشعبي الذى استخدمـه كمدكات حديثة ، مع الوصف الخارجي الدائم للشخوص بسبب مـن بساطتها ووضوح افكارها .

ولم يكـن عزيز السيد جاسم بعيدا عـن الدباغ في استخدامه لتيار الباطن والسرد التقريري المباشـر ذي الصيغة الرومانسية في بعض مقاطع هامـة مـن روايته .

والملاحظ ان افق الروائي العراقي لا زال مشدودا للجانب السياسي المباشر لاية شخصية يقدمها ، كمـا ان القضايا الكبرى الاخرى كالارض والاصلاح الزراعـي ونشوء اولى اشكال التعاونيات الفلاحية الاشتراكيـة

واحداث عمالية الطابع وتجارب التسيير الذاتي الفلاحية ومقدماتها العمالية لم تزل بعد بعيدة عن جو الروائي العراقي ذي الطبيعة الفكرية المرتبطة بنظرة سكان المدن طبقيا والذي يضع همومه الخاصة المتداخلة بالمسائل العامة على الورق دون نغمة فرح يعزفها صاحب ربابة ولا اهزوجة حب تتداخل مع احداث ايجابية وحياته الروائية تظاهرة صاخبة تنتهي بمأساة دائمة لم ينجح بعد في تخطيها .

وتبدو مسألة الجنس قضية شائكة تماما عند الروائي العراقي ، فمناضل السيد جاسم بيورتاني النزعة بينما خليل القولجي (بطل الدباغ) لا يتردد عن شيء يقتات به جنسيا ، اما بطل الربيعي فموزع الرغبة تجتاحه رغبة السيطرة على كل نساء العالم فيما يقصر بطل اسماعيل حبه على واحدة يرتبط بها بعقد زواج .

وينهي التغيير النوعي الذي خلق طبقة المشايخ لابطال الزناد (عند شمران الياسري) مسالة الحب الرومانسي خالقا علاقات لا شرعية بين النساء والرجال ، بين نساء المشايخ وابناء الفلاحين والحوشية . رمزا لانتصار هؤلاء جنسيا على مغتصبي خيراتهم عن طريق هدم شرفهم الشخصي .

اما ابطال الخطيب فمتناقضو النزعة ، بعضهم عارم الرغبة وبعضهم متردد وبعضهم لا يختلف عن بابل في شيء .. هكذا الدنيا تماما .

لا زال الروائي العراقي خلال ما قدمه برجوازيا صغيرا تؤرقه – كما تؤرق الكثيرين – مسالة الانحدار السياسي وتبقى لديه اساسا رئيسا للتناول الروائي ، ولئن كان عزيز السيد جاسم والربيعي يهدفان الى تقديم سقوط برجوازي ينتهي بروح ثورية جديدة فان اسماعيل لا يفعل ذلك بل يفضل حلا اتقنه موريس لبلان بينما قدم الدباغ سعدالله ممثلا للبرجوازي الثوري وقدم شمران الياسري ناصر ، كرفيقي امل يشكلان رمز الايجاب في الرواية العراقية .

ان الروايات التي صدرت بعد ذلك لا تعطي الدليل ان تقدما كبيرا قد صاحب الرواية العراقية من ناحية الاستعمالات الشكلية اذا طرحنا رواية جبرا ابراهيم جبرا (السفينة) جانبا ووضعنا رواية (القلعة الخامسة) لفاضل العزاوي تحت طائلة مناقشة اطول .

ان ما يجعل قصتي سميرة المانع (السابقون واللاحقون) وفائق محمد صالح (صفير القطار) تقتربان مضمونيا من بعضهما طابع الاغتراب الذي غلف المحاولتين ، هذا الاغتراب الذي حملته روايتا جبرا « صيادون في شارع ضيق » و « السفينة » .

ولم تكن محاولات المانع ومحمد صالح اولى محاولات الكتابة عن الغربة ، فقد بدا محمود السيد ذلك في (جلال خالد) وتبعه ذو النون ايوب في (قصص من فينا) على ما فيهما من (حرية) في عملية الخلق والبناء الفنيين .

ان غربة منى في (السابقون واللاحقون) كانت واضحة تماما رغم محاولتها التمرد والثورة على انسيابية وعقم وعدم تطوير ظروفها الخاصة في وطنها .

لقد فكرت بالمغامرة وغامرت (بحدود) الواقع ، الا انها لم تصل الحد الطبيعي المنطقي لهذه المغامرة ، وبقيت مغامرتها الواقعية المحدودة مجرد حلم رومانسي عذري (كما هو ظاهر من مقابلاتها كل سبت لحبيبها الذي حرضها على ترك عملها ببغداد واللحاق به الى لندن) .

لقد كانت غربتها تدور في افق الحلم العاشق الذي ارادت ان تعيشه ، لم تصل غربة لمس الى درجة الكشف المتوهج بل الفحص الدقيق لما هو غريب وعدم الاكتراث به الى الحد الذي يجعلها تتمثله كسلوكية متلقية هاضمة .

ان (السابقون واللاحقون) قد جعلت الاغتراب ينكفيء على نفسه ، مجرد عملية تغيير وتراكم حدثي كمي لم يرق ان يتحول الى تغيير نوعي في نفسية ابطاله .

اننا في قصة (صفير القطار) لفائق محمد صالح نجد الكاتب اكثر حرية ومأساوية في التصوير واكثر ثورة على واقع اوربا الرأسمالية مع قربها التام من خيبة امل العربي الشرقي وعجزه عن الانتقال الى مهاجم في علاقة حب من جانب واحد ، الجو في (صفير القطار) اكثر توترا وكشفا لواقع العمال العرب والشرقيين الذين يعيشون هناك .. انه يسلط الضوء على قطاعات شعبية اوسع من قطاعات سميرة المانع البرجوازية المكثفة .

وتأتي رواية سليمان البكري (مدار الاشياء المرفوضة) لتعطي اضافة جديدة لتجربة الاغتراب من الداخل المقرونة بالهروب السياسي المشابه لهرب شخوص « الوشم » و « الحبل » و « الانهار » ، بينما تقدم رواية محمد النقدي صورة حاضرة لانكفاء انسان البرجوازية الصغيرة على ذاته بعد عجزه عن الدخول الى العالم الذي اراده ، انه يستمتع مرغما بعالمه الصغير المتوحد ذي الاخلاقيات معتقدا (في رواية الرجل الذي فاته القطار) انه هكذا افضل وان اهتماماته الصغيرة وحدها كفيلة بان تسافر به رحلة العمر كاملة دون حاجة لتغيير جذري .

وتبقى مسألة حبه للفتاة التي احب امها سابقا قضية جانبية لا تؤثر في مدار الفكرة الاساسية التي تدور الرواية وان شكلت ـ كحدث ـ نوعا من الصادمات الحياتية الاعتيادية .

ان عالم البرجوازي الصغير الذي صورته محاولات روائية عدة تدخله قصة عبدالستار ناصر الطويلة « تلك الشمس كنت احبها » معطية النموذج الصادق على تطابق اسلوب الكتابة بفكرة الكاتب الاساسية التي يريد ان يوضحها انك تعيش في « تلك الشمس» عالما مرعبا مأساويا حد النخاع ، تحس المطاردات الكاملة لتطلعات هذا الولد الجميل المطارد الكئيب ،عامل الاجرة الضائع المطرود من الجيش لعدم انسجامه وخوفه وتجواله المحموم في الشوارع دون امل معين ، وتلمس أيضا ان رموزه ، الالمان وهتلر ، السكين ، مناطق الظل الحياتية ، الحارس النائم ، الرجل البدين ، العريف لا تعني شخوصها الذاتية قدر ما تعني سيئات العالم الذي يعيشه البطل ويتوضح لا في هذه القصة ، بل في قصة « السيد » الرائعة التي كتبها القاص كتطابق موضوعي لما يريد الكاتب وما لا يريد .

عالم « السيد » العظيم القادر القوي يحمل نقيض عالم بطل « تلك الشمس » والقاص يصور العالمين رافضا شعور القوة والسحق متمنيا في الوقت ذاته ان يكون امثولة من امثولات هذا العالم الواثق القادر ، انه على الاقل عند ذلك يكون قادرا على فعل شيء لا يحس بعده بالخيبة .

وبقدر ما كان اسلوب السيد يحمل جمله القصيرة والمتوسطة الموضحة لمعالم الحدث ، كان اسلوب « تلك الشمس » الشعري يحمل صفة الورم والتضخيم وتكرار المشاهد ذلك لان مشهد الشارع واحد ، الشارع هو حياة هذا الانسان الذي يصارع كل شيء في الدنيا حتى ذاته شاعرا بالدبق واللزوجة وبفقدان كل شيء جميل فيها .

ان هذه السوداوية التي يحسن عبدالستار ناصر التعبير عنها مؤكدا هزيمة الحضارة لصفاء النفس الانسانية كسبت مسألة بعيدة عن مسار الرواية العراقية ، اذ انها تعكس ازمة جيلها الجديد غير الواثق من الكثير مما قيل وما حدث ولكنها تحمل في طياتها روح الصدق والحرص على تأجيج العواطف الانسانية وارهافها لكي يكون البديل الواثق المكتمل الصورة الانسانية واضحا وناضجا بعد ذلك .

عند غياث البحراني في « رحلة خلف العالم » تجد التضادات والغرائب التي يصنعها قلم المؤلف وطيرانه المستمر حول مدن وعوالم حلم بها وافجعه جدبها ، ثم اختراقه للزمن الحاضر الى الماضي وانتهاء كل ذلك في الفصل الاخير « عودة الوجه الحاضر » بعودة البطل الى الزمن منهيا سفرته محطما بدون امتعة « وفي عيونه لحن كئيب لاغنية لم تولد بعد » .

نخلص من كل ذلك ان المؤلف الشاب لا زال بطله يخاف الحاضر ويخشى مسؤوليته فيهرب منه لفترة ثم يعود له مرغما دون أن يقنعنا ان رحلته تستحق كل هذا العذاب .

مع ذلك ، انك تجد في البحراني بوادر قاص يمتلك لغة جميلة يستطيع تطويعها لخدمة اهداف القصة ، كما انك تجد ان عذاباته ومعاناته شبيهة بعذابات بطل عبدالستار ناصر ورياض عبدالكريم « بطل عادل عبد الجبار » الا ان ما يفرق بين الثلاثة ، اختلاف الاسلوب وعلو درجة فنيته عند الاخيرين ومهارتهما في توظيف الجو الانساني وان البحراني قدم اول نتاج مطبوع له وليس مسلما ان تكون التجربة الاولى لاي كاتب مكتملة الاداة .

في رواية « ليس ثمة امل لجلجامش » لخضير عبد الامير يبدأ خليل تطلعاته الحياتية شاكيا من سام الدنيا ومحاولا التغيير ليصل الى عالم جديد ، يفقد كل شيء بداية وهو يسعى لان يغير حياته ثم يأتيه خادمه مبرقان من عالم الفانتازيا ، عالم الجان ليمنحه ما صعب الحصول عليه في عالمه الاعتيادي .. اعطاه القوة والطمأنينة النسبية والثقة .

ان خضير عبد الامير لا يستعين بقصة العفريت والصياد من الف ليلة لتسيير احداث روايته الصغيرة بل يستفيد من مأثورات الشعوب الاخرى مختارا اسطورة الوحش الذى افزع المدينة واطعم شاباتها حتى قضى اوديب عليه .

ا ن خليلا يستطيع ان يقضي على هذا الوحش بالاستعانة بخادمه مبرقان ، لكن خليلا يشعر بانه بقتله الوحش يحمي نفسه ورؤاه المحملة بالتناقض بين اليأس والامل « كمن يستطيع ان يقوم بعمل كبير لينقذ نفسه ، وعندما ينجح ويكافأ بالفتاة التي انقذها يظل معذبا » لا يشعر بانه قد حقق كل السعادة والاطمئنان ..

هنا يستعين المؤلف بالاساطير مرة اخرى مختارا اسطورة شمشون ودليلة ليقدمها بشيء من التطوير في المشاهد التي يتآمر فيها القاضي على سرقة مصدر قوة خليل ، مبرقان وخاتمه .

الشيء المعدل هنا ان مبرقانا عندما يصبح فيحوزة القاضي لا ينفذ اوامره باهلاك خليل بالضبط ، بل يحمله الى منطقة اخرى وينزله سالما وفاء لصداقة بدات بينهما سابقا .

تمضي احداث الرواية متشعبة وقد تحدد مسار خليل بالحصول على مبرقان مرة اخرى ، مبرقان الذي يشكل هنا قدرته الذاتية كانسان وراحته وثقته بنفسه ، لكنه لا يحصل عليه تماما وبشكل مجد ، اذ يرميه اخر رجل حصل عليه في هوة عميقة ليترك خليلا

يواجه مصيره منفردا ، عندئذ احس خليل بانسحاقه التام .. وكانت الرواية كلها لا تعدو حلما ايقظه منه صدمة الحدث الاخير .

ما الذي يريد خضير عبد الامير بالضبط ؟ لماذا استخدم الاحلام والمأثورات الشعبية ليؤكد لنا ان على الانسان ان يتطلع الى واقعه دائما « متماسكا بقوة اندفاعه الداخلي ومتشبثا باطار النافذة الوحيدة المطلة على البحر الازرق النقي » رافضا كل احلام لا مجدية .

ان جلجامش يبرز هنا مسحوقا لم يستطع الحصول على الخاص ، والخلود هنا محاولة خليل ان يكون سوبرمانا كاملا .. هل اللامجدى هو ان نحيا كما نحن ونسعى للتحرك حسب امكانياتنا وقدراتنا ام اللامجدى ان نحلم بالذي يأتي .

ان احلامنا لن تكون قطعا بالصيغة التي ارادها خليل جلجامش ، بل ستكون ضمن الارضية التي نقف عليها غير مستعينين الا بقوتنا الداخلية وقدراتنا الذاتية .

حاول خضير عبد الامير وضعنا بهذه الصيغة وكان صادقا معنا ومع نفسه رغم استعماله الثري للاساطير التي حاول خلالها ان يوطد تعرجات درب روايته الممتعة .

اذا انتقلنا الى مهدي النجار الذي لم تجد رواياته الثلاث وقصصه القصيرة متسعا من وقت النقاد لتحليلها وجدنا فيها عالم البرجوازي الصغير الشاب الذي يحمل هموم الدنيا على راسه محاولا تغيير العالم للوصول الى صيغة اكثر نقاء تسودها العدالة لا الصراع الطبقي ، لكنه يصطدم في « الجذور » بان ذلك يحتاج الى جهد كبير وان الحركات الثورية ـ حسب مفهوم النجار ـ لاتزال تفتقد البنية الثورية في بعض اجهزتها الداخلية فتغدو تطلعاته احلاما غير قابلة للتحقيق بسرعة .. على الاقل .

ولا سبيل الا اقناع النجار بان امراض الحركات الثورية محسوبة من قبل واضعي لبناتها الاولى ومشخصة في العناصر التي تعجز عن الاستمرارفيالكفاح فتخرق يمينا او يسارا لتفرز نفسها بعد ذاك عنحركتها الاصلية التي تلفظها عندئذ .

وفي رواية (الطيور) للنجار ايضا نجده يقدم كشفا لقضية النضال من اجل الارض ، فلسطين ، يقدم شهادة جيل حزيران لمأساته فتشعر عندئذ انك امام كاتب يتقن مواصفات الرواية التقليدية تكنيكيا ، لكنا لا نقف فكريا امام قناعات محددة بدقة بل نجد الحرية كبعد شامل وعمومي ايضا اساسا لكل احلام النجار .

وتطرح الطيور مسألة هامة تكون ـ كعمل فني ـ ضحيتها في وقت تخلصت فيه روايات كتاب كبار منها ، تلك هي مسألة حوار المثقفين الدائم الذى يملأ الرواية والذي يبطىء حركة الرواية الداخلية ويثقلها بجمل طويلة عن المصير والارض والانسان على حساب الرواية ككل .

ولم تبتعد رواية عادل عبد الجبار (في يوم غزير المطر في يوم شديد القيظ) عن هذه التسجيلة لحوار المثقفين في مقهى فطحل وعند مجموعة شبذع ، وقد تنبه المؤلف لذلك فاكد انها تحمل هذه الصفة رغم انها لا تقصدها بحد ذاتها .

رواية عادل عبد الجبار تطرح مسألة واضحة لانسان يحس شرخا رهيبا في حياته ، قال رياض عبد الكريم يشعر ان امه التي هربت مع عشيقها قد جعلت حياته دون معنى وافقدتها طعم السعادة والثقة وحطمت حياة والده الذي ادمن الخمرة ليدفن نكبته فيها(٥) .

قال رياض معوضا بسلاح كازانوفي جيد يؤهله للانتقام والتعويض ، جمال الوجه وحسن التصرف امام النساء مما يجعله يوقعهن في شباكه بسهولة .. هذه الصفة التي مكنته من الاستيلاء على جسد نسرين وعواطفها وتحويل عواطف عائدة القلقة اليه .

كان منطقيا تماما ان تتبدل حياة رياض عند وفاة ابيه ، ولكنه لم يكن مبررا ابتعاده الكامل عن اصدقائه وبحث عن اصدقائه وبحث هؤلاء عنه .. ما الذي اضاعه عند وفاة والده ؟ لا شيء واضح بالضبط سوى العواطف التي تفجرت لحظة ان رآه ميتا .

ان عادل عبدالجبار لم يتركنا نلحظ اي تأثير لحضور الاب الجسدى في الرواية .. كان حضوره سلبيا ومحايدا احيانا في فكر ابنه .. كان المؤلف يصور الاب من بعيد غائبا عن الاحداث حاضرا على امتداد الرواية في فكر رياض فقط .. وهي مسألة برع عادل في تأكيدها وهندستها بنائيا .

من جانب اخر نلحظ ان معادلا موضوعيا لاخلاقية رياض المتبدلة الجافة البراغمتية يبرز عند احسان ، الصديق الجامعي الذى يدرك عدم قدرته على استمالة عائدة فيتنازل عنها مضطرا وموضوعيا لرياض بل يأخذ بالبحث عنه عند اختفائه حتى يعيده لها ، يعيده الى عالم اكثر نقاء واملا بعد ان فقد الامل من كل شيء .

انك لتلمح في القسم الثاني من الرواية شخوصا سبق ان شاهدت ملامحها عند همنغواي وكازنتزاكيس .. محمد الصغير ابن الشيخ وتابعه الجالوب تشهد فيهما نفسا من السوردو عند همنغواي ـ شيخان صديق احسان تجد عنده عبثية

زوربا وشجاعته ووعيه لنفسية الافراد ، وعندما يموت احسان وشيخان برصاصات محمد الصفير والجالوب تلمس منطقية الحدث لانهما كانا قد تنازعا معهما سابقا حول غجرية ولان علاقات الارض ـ وهي المسألة الرئيسية التي بين الاربعة خلقت من الاقارب اعداء .

وبالرغم من ان المؤلف يحدد انهما « ماتا دون سبب ظاهر » فانه لم يكن يدع حدثا مهما كهذا يفلت من يديه بعد ان جسده دون سبب عندما نقلنا الى المقهى الصغيرة التي شهدت جلسات احسان ورياض ورفاقهما ليجد الجميع يتحدثون بحبور ويشربون الشاي الساخن ولينقلنا الى عائدة التي تتملى ثوبها الاصفر ، سعيدة بعودة رياض .

تلك هي الحياة تماما ، تجرى حاملة معها تناقضاتها سواء في يوم شديد القيظ او غزير المطر ، الذي يتبدل فيها ليس الديكور الخارجي للنفس البشرية بل العواطف والاحاسيس والاراء ضمن مبرراتها المعقدة والمتشابكة .

عند غياث البحراني في (رحلة خلف العالم) تجد المتضادات والغرائب التي يصنعها المؤلف مثل : «كنت اقود سفينتي في ريح ساكنة » و « رأس كراس حمار يمشي على رجل واحدة باصبع واحد » و « كانت غرفتي عارية حتى من الجدران » المستمر حول مدن يحلم بها ويفجعه جدبها ثم اختراقه للزمن الحاضر الى الماضي والمستقبل بتقليد لـ (آلة الزمن) لويلز .. وينتهي كل ذلك في فصل « عودة الوجه المسافر » برجوع البطل الى الحاضر منهما سفرته « محطما بدون امتعة وفي عينيه لحن كئيب لاغنية لم تولد بعد » .

ان غياث البحراني لا زال يخاف الحاضر ويخشى مسؤوليته فيهرب منه ثم يعود اليه فاقدا كل شيء دون ان يقنعنا باحقية رحلته كل هذا العذاب

انك تجد فيه خامة روائي يمتلك لغة جميلة يستطيع في اعماله القابلة تطويعها لخدمة اهدافه الفنية وتجد كذلك ان عذاباته ومعاناته شبيهة بعذابات بطل عبد الستار ناصر ورياض عبدالكريم (بطل عادل عبد الجبار) الا ان ما يفرق بين الثلاثة ، اختلاف الاسلوب عند الاخيرين ومهارتهما في توظيف الجو للقصة وجدة البحراني وعدم تكامل اداته .

على العكس من ذلك تجد يوسف الصائغ في « اللعبة » يمتلك بتمكن قدرة الروائي على تطويع صوره بلغة شعرية يحسن الصائغ استخدامها ويبهرك مط ذلك الحدث البسيط الذي يمكن لاي قاص ان يكتبه بعدد اقل من الصفحات .. يتصل طبيب ببيته هاتفيا ويفاجأ ان زوجته لم تتعرف على صوته .. تبدأ عندئذ قصة غزل هاتفية من جانب واحد .. ويضحي وقت المكالمة وما بعده عذابا له .. انه يغازل ويتحدث مع زوجته التي تتحدث معه بتحفظ ولكن باستجابة محدودة راضية بالاعجاب ممتنعة عما عداه .. يسأم الزوج لعبة الهاتف لكنه لا يفارقها بينما يزداد تلهف عائدة ـ الزوجة ـ لها بعد ان ادركت مؤخرا هوية المخاطب وبدأت تخاطبه تحت هذا الفهم الجديد .

ان يوسف الصائغ لا يحتفظ بمفاجأة للقارىء بل يضع امامه الشخوص كاملة .. زوج وزوجة وهاتف ومناورات الطرفين الممتعة التي تشد القارىء .

انها رواية من نوع خاص ، برجوازية الشخوص والاستعمالات الذهنية .. امتع ما فيها تحليلاتها وحوارها ، لكنها تفتقد جانبا هاما هو تأكيدها على خصوصية الفكرة والشخوص والاحداث .

وذاك ما يجعلها لا تشكل شيئا هاما في ادبنا الروائي الا انها اثبتت ان يوسف الصائغ كاتب قادر على صنع رواية .. وفي حياته من ثراء الاحداث ما يجعله يقدم الاكثر شدا لهموم الناس والتطابق مع المرحلة.

*

ينقلنا منير عبد الامير في روايته (رجلان على السلالم) الى جو عراقي تماما افتقدته (لعبة) يوسف الصائغ .. ازقة الرصافة المتقاربة وبيوتها العتيقة والقهر الاجتماعي للنساء وعالم بطلها البناء جبوري السري والملسن .

وفي رأينا ان شخصية جبوري على ساديتها «تبقى مضخمة بعض الشيء ولكنها قد تعني شيئا اكثر من جبوري البناء ، تعني قوة قسرية ارادت التحكم في مجموعة من الناس يشعرون بالحاجة اليها ، ومقابلها قوة شابة ينمو سخطها ومعارضتها لهذا التسلط المستمر غير المبرر ، شكلت قوة ردع شابة مارست عملها خلال كامل امين صهر جبوري ، فاضطر الاخير ان يتنازل ظاهرا الا ان تنازله كان هاما لانه تم بشكل علني وعلى مرأى الاصهار والجيران .. كان ذلك عند افتعال جبوري معركة مع كامل واستعداد كامل لان يخوضها لاول مرة(٦) .

« لقد نجح المؤلف في تقديم رواية عراقية الحدث ذات نكهة اخاذة انسانية الخصائص ، وقد قلت كذلك لان الرواية الجيدة التي تستحق هذه الصفة هي التي تظهر ابعادها مصورة لشخوص ما في مجتمع معين مع بعض التعديلات المقتضية ، فالظلم موجود دائما وفي كل المجتمعات والسادية عند جبوري لا تنسحب عليه وحده »(٧) .

ومع ذلك فلا تشكل هذه الرواية رغم ادائها

الواقعي الذي يرمز لتضاد القوى اى امتداد خاص لهـا ينسحب على عمل جبورى عامل البناء الذي اصبـح مقاولا صغيرا ، ولا تدخل مـن اي باب سمة الروايـة المأزومة بعلاقات العمل الا اذا اخذنا تمكن جبـورى المادي بنظر الاعتبار وضعف حالة اصهاره ، الا ان ذلـك لا يشكل صفة عامة .

ان علاقات العواطف وتأكيد الـذات صفتـان مشتركتان لهذه الرواية ورواية (النهر والرماد) لمحمد شاكر السبع وان غلفت الرواية الثانية بعلاقات العمـل وحوت على صدامات مباشرة مع البرجوازية التجارية .

وقبل ان ندخل عالم (النهر والرماد) ينبغـي الاشارة الى ان الرواية العراقية بوجه عام وان حفلت بشعرية الوصف كما عند عادل عبد الجبار وعبدالرحمن الربيعي وبرهان الخطيب واخذت لحظات اليقظة الفكرية عند ابطالها ، فقد اتجهت لتصوير حيـاة المثقفين البرجوازيين وطموحاتهم اذا استثنينا روايات شمران الياسري وعبدالرزاق المطلبي التي انطلقت نحو عوالـم اخرى اكثر اتساعا وشمولا .

ولئـن كان محمد شاكر السبع قد وضعنـا في عالم الصياديـن الجديد على القصة العراقية ونقلنا الى مجتمع آخر يعيش مشاكل الاستغلال في العمل فانه يقدم بطلـه صالح الذي انحدر اقتصاديا مـن صاحب عمل الى عامل مستغل ، محاولا خلال كل احـداث الرواية ، استعادة مجده السابق في رحلتـي صيـد ؛ ليتخلص مـن القهر الاجتماعي والاقتصادي اللذين وقع اسيرهما ، وليرضي طموحه كفرد يحاول التخلص من ربقة الطبقة المستغلة الجديدة التي اخـذت بخناقـه متمثلة في الحاج سبتي وزاير بستان والشيخ كاظم .

ولئـن كانت الرواية قد اختتمت بحادثة قتـل مأساوية يرتكبها صالح ضد صبي رافقه في رحلتـه الثانية ، فان هذه الجريمة على لا عقلانيتها التي تبـدو لاول وهلة جاءت منسجمة مع نهاية صالح كانسان واع لما يريد .. لقد قتل صوته الداخلي الايجابي في فاضل ، قتل ما كانه صالح . ما مثله سابقا من ضمير حي تجسد في هذا الشاب الصغير وبذلك فان فيما لم يفعلـه جبوري بطل منير عبدالامير ، فعله صالح بطـل شاكر السبع مجتازا المطهر الى عالم اكثر سوداويـة وانعطافا نحو القيم المرفوضة عند الانسان .

وينبغي ان نؤكد هنا حسـن تحـريك المؤلـف للشخوص الثانوية التي اختارها بعناية كادم الصيـاد وزوجـة كامـل العـريان أ. لقـد كان دخـولهـم (كادر) الرواية على مسـتوى الشـخوص الاخـرى الرئيسية .

*

اخيرا ا نكثيرا عـن الرواية العراقية المعاصرة لـم يكتب بعد ، وان مسائل فكرية واجتماعية عديدة حصلت في قطرنا لم يقدر لكتاب الروايـة ان يجوسـوها ويستخرجوا منها ما يريدون .

لا زال هاجس الروائي وافكاره في اعادة خلـق العالم وفي التمرد عليه احيانا بشكل لا عقـلاني امـرا يحرك الروائي ويدعه يمشي صفحات طويلة .

ولئـن اكتسبت الرواية العراقية تقاليدها خلال عمليـة كتابتها لنموها الحديث المقطوع الجذور ، فانهـا ستكتسب التطوير وتقديم النماذج الاكثر توتـرا والادق تصويرا وتجسيدا لطموحات الشعب خـلال استكناه الروائي الجديد لطبيعة ما يكتبه وما يمكـن ان يتجاوز مرحلة الوشم والمناضل والظامئون والنخلـة والجيران وغيرها .

لقد استخدمت الرواية العراقية اساليب السرد المنولوغ والديالوغ والمقابلة الحديثة (مـواقتة سارتر) والشعر الشعبي وقصيدة النثر واستعانت بالرمـوز الشـعبية ، وقـدمت شخوصاتهمهـا الارض وحـرية ما هو خاص انطلاقا الى ما هو عام ، وانصرفت لتصوير الفدائيين والفلاحين والبرجوازيين وعمال الصيد والفرد المتوحد لكن العمال لـم يأخذوا قسطهم الطبيعي الواضح في رواياتنا الا ما يمكـن ان تكون « النخلة والجيران » قد مسحته خلال عرضها لزمن الحرب الثانية .

ان مشاكل الثورة الجديدة وعالم ما بعد ١٧ تموز ومعالم التغيير الذي يتم الان ويتجسد في الجبهـة الوطنية وما سبقه وما تلاه من انجازات في مصلحـة قضية الثورة العربية والعالمية لم يأخذ مكانـة في اية محاولة روائية .

وليـس في الامـر ما يثير الاسـتغراب فعمليـة

البناء الروائي تظل مسألة حضارية تحتاج للتركيز على كل جوانب المرحلة ووعي لظروف منحهـــا الخلـــق والتجسيد .. انها عملية بناء شكل ادبي يتجسد ضمن مضمون غني حافل برؤيا العصر وسمته .. وليس ذلك على الرواية العراقية ببعيد

---

(١) انك تجد لهذه المسالة طرحا واضحا في قصة (صغير القطار) لفائق محمد صالح ايضا مــن خلال بعد زمني معين .

(٢) وضعنا كلمة (روايتيه) بين قوسين لانهما عبارة عــن قصتين قصيرتين طويلتين ليس الا واغفلنا الحديث عــن قصـــــة علي سهيل (الوادى الاخضر) لانها قصة استغرقت اربعــين صفحة بحروف كبيرة ، وتحمل صفة القصة لا الرواية لكــي تكون الفواصل بين الاعمال الادبية محددة تماما .

(٣) نتفق في ذلك مع شجاع العاني في مقالة عن (الحبل) في العدد ٢١٨ مــن الف باء لسنة ١٩٧٢

(٤) مثل رواية ثرثرة فوق النيل لنجيب محفوظ و «خمسة اصوات» لغائب طعمه فرمان

(٥) قال رياض في ص ٦٦ من الرواية : « عرفت فيما بعد ان امي هربت مع رجل اخر وعرفت فيما بعــد ان ابي كـره النســاء واحب الخمرة لكنني احببت النساء لاني بلا ام » .

(٦) باسم عبد الحميد حمودى : الوجه الثالث للمراة ص ١٣٢

(٧) المصدر السابق ص ١٣٤

مصادر البحث

الرواية الايقاظية : سليمان فيضي
في سبيل الزواج : محمود السيد
السابقون واللاحقون : سميرة المانع
ضجة في الزقاق : غانم الدباغ
الوشم : عبد الرحمن مجيد الربيعي
رباعية ابو كاطع : شمران الياسري
المناضل : عزيز سيد جاسم

الجذور
الطيـــور — مهدي النجار
التعيس الذي رأى نفسه : علي حداد
في يوم غزير المطر : عادل عبدالجبار
تلك الشمس كنت احبها : عبدالستار ناصر
ليس ثمة امل لجلجامش : خضير عبدالامير
المستنقعات الضوئية

الحبــل — اسماعيل فهد اسماعيل
السفينة — جبرا ابراهيم جبرا

صيادون في شارع ضيق
رجلان على السلالم : منير عبد الامير
شقة في شارع ابي نوءاس : برهان الخطيب

الظامئــون
الاشجار والريح — عبدالرزاق المطلبي

شمخي : عبدالودود العيسى
عدنا الى الخان الكبير : صالح رشيد
اليد والارض والماء : ذو النون ايوب
صغير القطار : فائق محمد صالح
مدار الاشياء المرفوضة : سليمان البكري
الرجل الذي فاته القطار : محمد النقدي

النخلة والجيران
خمسة اصوات — غائب طعمه فرمان

ثرثرة فوق النيل : نجيب محفوظ
اللعبة : يوسف الصائغ
النهر والرماد : محمد شاكر السبع
الوجه الثالث للمراة : باسم عبدالحميد حمودي

دخلت هذا البحث الشائك بلا تمهيدات مسبقة تاركا كـــل المصادر غير الكتب التي اتحدث عنها جانبا ، دون ان اعتمد على البريس او ماير او لوكاتش او امهر بشيء من موير ، وقائمـــة مصادر البحث تثبت ذلك لولا استقراء لتشابه مــا مـــع نجيب محفوظ وهامش عــن رواية عراقية مــن كتاب نقدى اصدرتـــه موءخرا ذلك اني احاول كسر الاتهام القائل ـ والصحيح في احيــان كثيرة ـ ان الناقد العراقي هو اخر كتاب قرأه هذا الناقد ، راجيا ان اكون قد حققت شيئا .

الكويت
البيان_الكويتية
العدد رقم 528
1 يوليو 2014



في الشعر الجاهلي.. لغة عادية

بقلم: د.علاء الجابري *

" وكما أن لكل مقام مقال، فكذلك لكل عصر بيان" (ابن شهيد)

أنت الآن في "سوق عكاظ ". يفتشك القائم على باب السوق؛ حيث يجب أن تحمل معك معاجم,"لسان العرب" و"العين"و" تاج العروس "و"القاموس المحيط" (مع أنها لم تكتب بعد). دع " المعجم الوسيط " و"متن اللغة" و"المنجد"، وغيرها من المعاجم " الحديثة "؛ إذ لا شأن لها بما ستسمعه من شعر. يقفز (امرؤ القيس) إلى منصة الإلقاء، ويقول:

مكر مفر مقبل مدبر معا كجلمود صخر حطه السيل من عل

تهرول أنت إلى" لسان العرب" تخرجه؛ لتبحث عن المعنى. ليس في بطن الشاعر ولكن في بطن الكتاب "المحمول". تفرح لظفرك بمعنى الكلمة التي لازال جارك يجري خلفها، وتقفز فرحا وتخرج له لسانك. يخرج الشاعر من منصة الإلقاء. فقد انتهى من إلقاء القصيدة .

إذا كنت حيث عهد بالعصر الجاهلي تسأل عن كلمات: الدخول ، حومل، يذبل (اسم جبل) سقط اللوى. تسوؤك حين تعرف معناها؛ إنها أسماء أماكن تماما لو ذكر كاتب عربي سانت كاترين وسانت تريز والصليبخات و كارفور وسيتي ستار. إنها الآن أسماء أماكن "عادية".

أسماء الأشخاص، يزدان بها الشعر الجاهلي:عبلة ،سلمى،هند، لمياء، ليلى، ريا، أميمة.تغنى بجمالهن، وسجل كل في شعره ذكرياته معهن.

والشعر "ديوان العرب" في الجاهلية. هل كان ديوان الباب العالي فقط؟ ليحظى الصفوة بالدخول لحظوة الشعر و"أبهته"، بينما يقبع العاديون في " ديوان المظالم ".ارجموا الجاحظ الذي اعتمد الشعر مصدرا لكتاب من جهة منفكة تماما، فكتب عن" الحيوان"، مستدلا بالشعر على الحياة .الحياة العادية. إن الشعر لم يطلق عليه هذا اللقب"ديوان العرب" إلا لكونه جامعا للسوقي والبرجوازي، العفيف والفاتك. العادي وما سواه.

والسطور لا تريد استقصاء الألفاظ السهلة، التي- رغم بعد العهد بها- لا تحتاج إلى بقر بطون المعاجم ؛ إذ إن أغلب الظن أن نسبة الألفاظ العسيرة الفهم ليست طاغية، ولكن اللغة الشعرية عادية كانت أو غير ذلك- لا تقتصر على الألفاظ، فتدخل" الموضوعات" بحسب التعبير القديم ، وكذا تقنيات تؤكد حدس السطور

* أكاديمي من مصر.



بحضور اللغة العادية في مجمل منظور الشعر الجاهلي .

مـرة كتبتُ عـن كـون الشرعيـة في قصيدة النثر داخلية، دون استجداء صك القبول من الشعر، وإلا لكررت خطأ الشعر الحر الذي ما برح يطرق باب الشعر العمودي طالبا حق اللجوء الأدبـي!! لامنـي الأصـدقـاء. بعضهم بهاجس من عبادة الماضي فلا يتصور شرعية داخلية.شرعية ثورية، تبعا لما (نسمعه) هذه الأيام.

سخريتي في بداية السطور مهاجمة، خير من الدفاع الذي لا يحرز نصرا، ناهيك عن البطولة. في ظني، لايعدو الأمر أن يكون ولعا بقياس شيء على آخر. أن يكون قياس نوع على آخر؛ إذ يقيسون اللغة العادية على اللغة الأدبية ويبدو النوعان متواجهي المنحى والغاية والبنية والمفردات. بينما هم يتشاجرون على معنى اللغة الأدبية ابتداء!!

ثنائية المثال وما سواه، بينما هذا المثال متصور بامتياز؛ بمعنى أن صورته عندنا، وتصورنا عنه يؤثر في فهمنا له من جهة، ويوجهه، ويؤطر قياسنا لغيره عليه من جهة أخرى. إننا نفهم الأمر على تصورنا لـه، تمامـا كالمحب الـذي يعشق صورة رسمها لحبيبته حتى إذا تزوجها وجد نفسه يبحث عن صورة في خياله .

وليس هناك"دفتر" لحضور اللغة الأدبية و"انصرافها" عن النص، وليست اللغة المفارقة للعادي والمألوف ميزة في حد ذاتها. إنهم لا يتسقون مع نفسهم حين يقولون هذا، ويطلبون "شرحا" لأشعار البعض. يحتج الشعر-وليس الشاعر- بنزقه وخروجه عما لا يفهم" البقر". وربما أساءوا لمجاز رائق فطلبوا قطرة من "ماء الملام" .

والأمـر قـديم. أضـرب لـك مثلا من فهم الأقدمين لفن المقطعات؛ إذ تجد اضطرابا كبيرا في تحديد المصطلح منشؤه ضرورة التفرقة-عندهم- قبل كل شيء بينها وبين القصيدة. القصيدة هي الأم الذي تتفرع عنها غيرها وكما يقول الصديق الدكتور محمد مصطفى في كتابه الماتع "المقطعات الشعرية في العصر العباسي"؛ لقد نظر إلى كثير من الشعر العربي ومقطعاته على هذا النحو، حملا على بناء متصور قبلا، هو القصيدة، وكأنه لا يستقيم فهم المقطعة بوصفها نوعًا شعريًّا مغايرًا فـي طبيعة بنـائـه عـن القـصيـدة إلا من هـذا الجانب الـدال على النقص؛ فحتى لو كانت هذه النظرة داخلة في دلالـة المصطلح، فإنها لا تبرهن على وجود غياب لعناصر نصية معينة عن المقطعة.

الجهة منفكة-بتعبير الفقهاء-؛ ففي بعض الأحيان يكون الاتكاء على اللغة العادية نوعا من "تصدير" للرسالة على حساب " التعبير "عنها، تصدير لقيمة الـواقـع على حساب الفنية، وتقديم للوضوح على حساب التأويل، تقديم للتأمل الذاتي على حساب (الرونق) وغيره من موروثات قد لا تعضد قيم البلاغة الحقة من جهة كونها مطابقة الكـلام لمقتضى الحـال؛ إذ يجب أن تراعي الفهم وتصديره على غيره من اعتبـارات التـواصـل، وحـال المستمع. الأمـي بـامتيـاز، والمتلقـي السماعي للنص القديم، وعملية التواصل الآسرة بما يضمن استمرار سطوة القصيدة مع اعتبارات كثيرة تفرض على المبدع نوعا من " مداراة"المتلقي.

نـأسـف لـضـرورة الاستعـانـة بمقولات" عـاديـة" لـديهم؛ لـعل أبـرزهـا "مقولة

الأغـراض". نضرب مثلا بفن الوصف الـذي احتل صفحات كثيرة من ديوان الشعر الجاهلي، حتى عده الكثيرون غرضا شعريا يقوم بجوار المدح والهجاء والـغـزل، وغيـرهـا. والحـق أنـه -على هذا النحو- سيكون الشعر كله وصفا. الحدس السريع للألفاظ الصعبة يجدها مرتبطة بوصف الناقة في كثير من الأحيان، أو الوقوف على الأطلال في أحيان أخرى. صحيح أن المسألة بحاجة إلى إحصاء دقيق من جهة وصعوبة اللفظ من عدمه نسبية للغاية من جهة أخرى، ولكن يبدو لي أن الناقة والحديث عنها عند الشاعر الجاهلي كان لزاما، ومن الطبيعي، أن تكون مصدر صعوبة؛ إذ تدخل في جميع مناحي حياته، وليست مجرد أداة للمواصلات؛ إنها سميرته ومؤنسته ورأس ماله وغذاؤه ومصدر لباسه ولذا فهي تحمل معان عميقة. يكفي أن تراجع بعضا من تأويلات أستاذنا الرائع الدكتور مصطفى ناصف فهي صراع من أجل الحياة-في بعض ما رآه- والحياة تحتمل الكثير من أوجه البساطة والتعقيد. أكاد أجزم أن وصف الناقة يحتاج – بالقوة- إلى بيان؛ فإذا وصف الشاعر"ذنب" الناقة ، يحتاج الأمر – الآن- إلى شرح معنى الناقة و" ذنبها" ابتداء، فكيف لو لجأ إلى مرادف للفظ المستخدم؟ وكيف لو وصفها، أو جزءا منها ، والوصف نوع من التأمل ن وبحث عما يقرب الموصوف من عقول المتلقين.

وحتى في التعامل مع الناقة بالصفة الأكثر بساطة ، بوصفها"مركبة "سير. ألا تـرانـا- حتـى الآن- نستخدم مصطلحات معينة للتعامل مع المركبات تحتاج إلى شرح يحار فيه من يتعامل معها لأول مرة؟ لا أريد ذكر أمثلة، ليس فقط لأن بعضها" معرّب"، ولكن لأنك -عزيزي القارئ- تفهم معناها. الآن.

طغت الناقة في الشعر أبياتا وتنظيرا ونقدا؛ فاستمدت البحور أسماءها منها، ونشأ النقد مرتبطا بمصطلحات الناقة فتكلم "الأصمعي" عن "الفحل والحقـاق"، وكون الشاعر الفحل له ميزة كميزة الفحل على الحقاق، ثم تكلم أبو سلام الجمحي عن " طبقات فحول الشعراء ".

ولا يعني ذلك أن كل أبيات وصف الناقة كانت ملغزة معماة. وكذلك يبدو الأمر مع " الوقوف على الأطلال"، ويحوي ألفاظا عسيرة، ربما لأسباب لا تبتعد عن تفسيرنا السابق؛ من جهة التعويل على أهمية الطلل، ورمزيته التي تحتاج لكبير تأويل. لقد فرض واقع الشعر الجاهلي حضورا فياضا للطلل وللناقة ، ربما بدرجة تقترب من التساوي، يبرزان من خلال الوصف (وهو نوع من التأمل والتشبيه والبحث عن النظير، وتقريب وجهة النظر). صعوبة اللفظ في الوصف قد تبدو ملمح اتساق مع الوعي الشعري آنذاك.

الوعي الشعري البسيط، غير المركب عامل آخر لما نظنه. الجاحظ ذاته يقول كلمة نابهة ربما تحتاج فهما جديدا وذائقة متعاطفة؛ إذ يقول في كتابه "الحيوان": "أما الشعر فحديث الميلاد، صغير السن أول من نهج سبيله وسهّل الطريق إليه امرؤ القيس بن حجر ومهلهل بن ربيعة وكتب أرسطوطاليس، ومعلمه أفلاطون، ثم بطليموس وديمقراطيس، وفلان، وفلان قبل بدء الشعر بالدهور قبل الدهور والأحقاب قبل الأحقاب".

على النهج ذاته يكتب ابن سلام في طبقاته: "ولم يكن لأوائل العرب من الشعر إلا الأبيات يقولها الرجل في حادثة، وإنما قصّدت القصائد، وطوّل الشعر على عهد عبد المطلب وهاشم بن عبد مناف، وذلك يدل على إسقاط (شعر) عاد وثمود وحمير وتبّع".

ضع الفقرة السابقة بين قوسين، واترك نزقهما، ومباغتتهما لما اعتدناه.

تجربة رثاء النفس التي كانت تجربة فنية وإنسانية نادرة بامتياز، هل كانت تخضع لذلك التحكيك مهما افترضنا كون الشاعر الجاهلي لا ينام إلا ورثاؤه تحت رأسه!

فيقول زيد بن حذاق:

هل للفتى من بنات الدهر من واق
أم هل له من حمام الموت من راق
قد رجلوني، وما رجلت من شعث
وألبسوني ثيابا غير أخلاق

....

هون عليك ولا تولـع بإشفاق
فإنمـا مالنا للوارث الباقي
كأنني قد رماني الدهر عن عرض
بنافذات. بلا ريش وأفواق

تلمح في كلام النقاد القدامى تقديم التواصل الإنساني الذي يقيمه الشعر بصفة أولى من غيره من الاعتبارات؛ فيلحون على الفهم والإفهام؛ فتجد ابن سلام الجمحي في "طبقات فحول الشعراء" يقول عن النابغة: "إنه كان أحسن الجاهليين ديباجة شعر وأكثرهم رونق كلام وأجزلهم بيتا"، وصاحب "عمود الشعر" يتحدث عن وجوب توفر: شرف المعنى وصحته، جزالة اللفظ واستقامته، الإصابة في الوصف، المقاربة في التشبيه، التحام أجزاء النظم والتئامها، مناسبة المستعار منه للمستعار له، مشاكلة اللفظ للمعنى، وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما. ألا ترى مراعاة النقد للفهم المنثال سريعا بعيدا عن الغموض الذي نسم به الشعر الجاهلي، بينما -ربما- لم يظهر "الغموض" إلا مع الحوار حول شعر "أبو تمام".

الشعر "لفظ معين بين قوم معينين"، كما يقول الجرجاني. هؤلاء "القوم المعينون" لا يحملون المعاجم، ولا يعرفونها، يتلقون الشعر مشافهة في الأسواق، فيعتمد "الشاعر" لغة تتصدى للمسائل الأقل شأنا، فتات الحياة، قدر تصديها للإجابة عن أسئلة عميقة وننتظر آراء أهل الإحصاء حول أبيات تتصل بوأد البنات أو صاحبات الرايات الحمر وهل زادت عن أبيات تتصل بغيرها؟ وهل أجرم الشاعر الذي يقول "دع ذا" وكأنه -بتقنيته تلك- يقول ها قد دخلنا في الموضوع!

وعلى الجهة الأخرى، بدت أغراض أخرى، وأبواب جاءت أغلب أبياتها بعيدة عن الإلغاز الطاغي في الحديث عن الناقة؛ فالاعتذار والرثاء والمدح والفخر والغزل لا تجد فيها -غالبا- إلا ما تفهمه من القراءة الأولى.

فمن الاعتذار نجد :

ولست بمستبق أخا لا تلمه
على شعث أي الرجال المهذب

ومن الفخر نجد :

فإن يك عامر قد قل جهلا
فإن مطية الجهل السباب
فكن كأبيك أو كأبي براء

توافقك الحكومة والصواب
ولا تذهب بحلمك طاميات
من الخيلاء ليس لهن باب
وإنك سوف تحلم أو تناهى
إذا ما شبت أو شاب الغراب
وربما نستخدم منذ الصغر قولهم المفاخر:
وأحيانا على بكر أخينا
إذا لم نجد إلا أخانا
ومن الرثاء نجد:
شفيت النفس من حمل بن بدر
وسيفي من حذيفة قد شفاني
شفيت بقتلهم لغليل صدري
ولكن قطعت بهم بناني
والشعر الغزلي:
أفاطم مهلا بعض هذا التدلل
وإن كنت قد أزمعت صرمي فاجملي
وإن كنت قد ساءتك مني خليقة
فسُلي ثياب يمن ثيابك تنسل
أغرك مني أن حبك قاتلي
وأنك مهما تأمري القلب يفعل
وما ذرفت عيناك إلا لتقدحي
بسهميك في أعشار قلب معطل
وقول عنترة:
ولقد ذكرتك والرماح نواهل مني
وبيض الهند تقطر من دمي
فوددت تقبيل السيوف لأنها
لمعت كبارق ثغرك المتبسم
غزل " المثقب العبدي" ألا يصلح لخطابات المراهقين في المرحلة الثانوية؟
أفاطم قبل بينك متعيني
ومنعك ما سألت كأن تبيني
فلا تعدي مواعد كاذبات
تمر بها رياح الصيف دوني
فإني لو تخالفني شمالي
خلافك ما وصلت بها يميني
إذن لقطعتها ولقلت بيني
كذلك أجتوي من يجتويني
وعلى الرغم من انغلاق الحياة وطابعها المحافظ الذي يفرض على أغلبهم وأد البنات مخافة الوقوع في الأسر، والشهامة التي تجعل أغلبه (يغض الطرف إذا ما بدت جارته)، فقد ظهرت أبيات تتحدث عن الغزوات الجنسية لبعض الشعراء الجاهليين، ربما في وصف لا يتعامل مع الشعر بوصفه حرما غير قابل للانتهاك، قدر وعيه بتشكل الشعر من محايثته للوعي الجمعي، ومنه-بالطبع- الوعي اللغوي .

تراهن السطور على حضور اللغة العادية في الشعر الجاهلي، تسترشد بتقسيم الشعر إلى أغراض، وتؤول تقنيات كانت ذائعة عندهم، وتتساءل عن التلقي السماعي ومدى سماحه بتأمل وطول كد للذهن، وتستعين ببعض مقولا ت النقد القديم ذاته. هل ترى أفرطت في "الحماسة" للفكرة؟إذا قلت " نعم" فـ" دع ذا" .

11 me Année No. 541

Lundi - 15 - 11 - 1943

بدل الاشتراك عن سنة

مـ

٨٠ فى مصر والسودان

١٢٠ فى سائر الممالك الأخرى

ثمن العدد ١٥ مليما

الاعلانات

يتفق عليها مع الإدارة



مجلة أسبوعية للآداب والعلوم والفنون

ARRISSALAH

Revue Hebdomadaire Litteraire

Scientifique et Artistique

صاحب المجلة ومديرها

ورئيس تحريرها المسئول

احمد حسن الزيات

الإدارة

دار الرسالة بشارع السلطان حسين

رقم ٨١ — عابدين — القاهرة

تليفون رقم ٤٢٣٩٠

العـــدد ٥٤١ « القاهرة فى يوم الإثنين ١٧ ذو القعدة سنة ١٣٦٢ — الموافق ١٥ نوفمبر سنة ١٩٤٣ » السنة الحادية عشرة

الفهـــرس

فى الشـــــعر العربى

للأستاذ عباس محمود العقاد

فى العدد الماضى من الرسالة كلام عن « الشعر المرسل وشعرائنا الذين حاولوه » للأستاذ درينى خشبة يقول فيه بعد الإشارة إلى بعض الأدباء والشعراء : « . . . لست أدرى أى الرائدين فكر لأول مرة فى موضوع الشعر المرسل فى مصر خاصة وفى العالم العربى عامة ، أهو الأستاذ الشاعر عبد الرحمن شكرى أم الأستاذ الشاعر محمد فريد أبو حديد . . . »

والذى نذكره على التحقيق أن الابتداء بالشعر المرسل فى العصر الحديث محصور فى ثلاثة من الشعراء لا يعدوهم إلى آخر ، وهم السيد توفيق البكرى ، وجميل صدقى الزهاوى ، وعبد الرحمن شكرى .

ولكنى لا أذكر على التحقيق من منهم البادىء الأول قبل زميليه . ولعلى لا أخالف الحقيقة حين أرجح أن البادىء الأول منهم هو السيد توفيق البكرى فى قصيدته « ذات القوافى » ، ثم تلاه الزهاوى فى قصيدة نشرت بالمؤيد ، فعبد الرحمن شكرى فى قصائد شتى نشرت بالجريدة وجمعت بعد ذلك فى دواوينه

وكانت مشكلة القافية فى الشعر العربى على أشدها قبل ثلاثين سنة ، ولم تكن هذه المشكلة قد عرفت قط فى العصر الحديث

قبل استفاضة العلم بالآداب الأوربية واطلاع الشعراء على القصائد المطولة التي تصعب ترجمتها في قصيدة في قافية واحدة، كما يصعب النظم في معناها مع وحدة البحر والقافية

وكان زميلنا الأستاذ عبد الرحمن شكري يعالج حلها بإهمال القافية ونظم القصائد المطولة من بحر واحد وقوافي شتى

وكنت وزميلي الأستاذ المازني نشايعه بالرأي ولا نستطيب إهمال القافية بالأذن. فنظمت القصائد الكثار من شتى القوافي ثم طويتها ولم أنشر بيتاً واحداً منها، لأنني لم أكن أستسيغها ولا أطيق تلاوتها بصوت مسموع، وإن قلت النفرة منها وهي تقرأ صامتة على القرطاس

إلا أننا كنا نفسح الفرصة لهذه التجربة عسى أن تكون النفرة منها عارضة لقلة الألفة وطول العهد بسماع القافية

وقد أعربت عن هذا الرأي في مقدمتي للجزء الثاني من ديوان زميلنا المازني، فقلت:

« . . . رأى القراء بالأمس في ديوان شكري مثالا من القوافي المرسلة والمزدوجة والمتقابلة، وهم يقرأون اليوم في ديوان المازني مثالا من القافيتين المزدوجة والمتقابلة، ولا نقول إن هذا هو غاية المنظور من وراء تعديل الأوزان والقوافي وتنقيحها، ولكنا نعده بمثابة تهيىء المكان لاستقبال المذهب الجديد، إذ ليس بين الشعر العربي وبين التفرع والنماء إلا هذا الحائل، فإذا اتسعت القوافي لشتى المعاني والمقاصد، وانفرج مجال القول نزغت المواهب الشعرية على اختلافها، ورأينا بيننا شعراء الرواية وشعراء الوصف وشعراء التمثيل، ثم لا تطول نفرة الآذان من هذه القوافي لا سيما في الشعر الذي يناجي الروح والخيال أكثر مما يخاطب الحس والآذان، فتألفها بعد حين وتجتزىء بموسيقيه الوزن عن موسيقية القافية الواحدة

« وما كانت العرب تنكر القافية المرسلة كما نتوهم، فقد كان شعراؤهم يتساهلون في التزام القافية كما في قول الشاعر:

ألا هل ترى إن لم تكن أم مالك ... بملك يدى إن الكفاء قليل
رأى من رفيقيه جفاء وغلظة ... إذا قام يبتاع القلوص ذميم
فقال أقلا واتركا الرحل إنني ... بمهلكة والعاقبات تدور
فبيناه يشرى رحله قال قائل ... لمن جمل رخو الملاط نجيب »

إلى آخر الشواهد التي أتيت بها في تلك المقدمة

وكنت أحسب يوم كتبت هذه المقدمة أن المهلة لا تطول إلا ريثما تنتشر القصائد المرسلة في الصحف والدواوين حتى تسوغ في الآذان كما تسوغ القصائد المقفاة، وإنها مهلة سنوات عشر أو عشرين سنة على الأكثر ثم نستغني عن القافية حيث نريد الاستغناء عنها في الملاحم والمطولات أو في المعاني الروحية التي لا تتوقف على الإيقاع

ولكنني أراني اليوم وقد انقضت ثلاثون سنة على كتابة تلك المقدمة ولا يزال اختلاف القافية بين البيت والبيت يقبض سمعي عن الاسترسال في متعة السماع، ويفقدني لذة القراءة الشعرية والقراءة النثرية على السواء. لأن القصيدة المرسلة عندي لا تطربنا بالموسيقية الشعرية ولا تطربنا بالبلاغة المنثورة التي نتابعها ونحن ساهون عن القافية غير مترقبين لها من موقع إلى موقع ومن وقفة إلى وقفة

والظاهر أن سليقة الشعر العربي تنفر من إلغاء القافية كل الإلغاء حتى في الأبيات التي تحررت منها بعض التحرر

فالأبيات الأربعة التي أتينا بها آنفاً قد اختلف فيها حرف الروي بين اللام والميم والراء والباء، ولكن الحركة لم تختلف بين جميع الأبيات، بل لزمت الضم فيها جميعاً وهي حركة تشبه الحرف في الأذن وإن لم تشبهه في أحكام العروضيين والنحاة

والأمر كما نحسه في حكم الأذن يتفاوت بين مراتب ثلاث من الألفة والارتياح إلى السماع

فالقافية تطرب حين تأتي في مكانها المتوقع

وإهمال القافية يصدم السمع بخلاف ما ينتظر حين يفاجأ بالنغمة التي تشذ عن النغمة السابقة

والمرتبة التي تتوسط بينهما هي التي لا تطرب ولا تصدم، بل تلاقي السمع بين بين لا إلى التشوق ولا إلى النفور

فانتظام القافية متعة موسيقية تخف إليها الآذان

وانقطاع القافية بين بيت وبيت شذوذ يحيد بالسمع عن طريقه الذي اطرد عليه ويلوى به ليا يقبضه ويؤذيه

إنما التوسط بين المتعة والإيذاء هو ملاحظة القافية في مقطوعة بعد مقطوعة تتألف من جملة أبيات على استواء في الوزن والعدد، أو هو ملاحظة الازدواج والتسميط وما إليهما من النغمات التي تتطلبها الآذان في مواقعها، ولو بعد فجوة وانقطاع

وربما زاد هذا التصرف فى متعتنا الموسيقية بالقافية ولم ينقص منها إلى حد التوسط بين الطرب والإيذاء

فالأذن تمل النغمة الواحدة حين تتكرر عليها عشرات المرات فى قصيدة واحدة . فإذا تجددت القافية على نمط منسوق ذهبت بالملل من التكرار ونشطت بالسمع إلى الإصغاء الطويل، ولو تمادى عدد الأبيات إلى المئات والألوف

لهذا لا نحسب أن السنين التى مضت منذ ابتداء التفكير فى الشعر المرسل قد مضت على غير طائل

لأننا عرفنا فى هذه الفترة ما نسيغ وما لا نسيغ ، فعدل الشعراء عن تجربة الشعر المرسل الذى تختلف قافيته فى كل بيت وجربوا التزام القافية فى المقطوعات المتساوية أو فى القصائد المزدوجة والمسمطة وما إليها ؛ فإذا هى سائغة وافية بالغرض الذى نقصد إليه من التفكير فى الشعر المرسل ، لأنها تحفظ الموسيقية وتمين الشاعر على توسيع المعنى والانتقال بالموضوع حيث يشاء

ومن ثم يصح أن يقال إن مشكلة القافية فى الشعر العربى قد حلت على الوجه الأمثل ولم تبق لنا من حاجة إلى إطلاقها بعد هذا الإطلاق الذى جربناه وألفناه

ففى وسع الشاعر اليوم أن ينظم الملحمة من مئات الأبيات فصولاً فصولاً ومقطوعات مقطوعات ، وكلما انتهى من فصل دخل فى بحر جديد يؤذن بتبديل الموضوع ، وكلما انتهى من مقطوعة بدأ فى قافية جديدة تريح الأذن من ملالة التكرار . ويمضى القارىء بين هذه الفصول والمقطوعات كأنه يمضى فى قراءة ديوان كامل لا يريبه منه اختلاف الأوزان والقوافى بل ينشط به إلى المتابعة والاطراد

وإذا كان الأوربيون يسيغون إرسال القافية على إطلاقها فليس من اللازم اللازب أن نجاريهم نحن فى توسيع ذلك على كره الطبائع والأسماع ، وبخاصة حين نستطيع الجمع بين طلبتنا من المتعة الموسيقية وطلبة الموضوعات العصرية من التوسع والإفاضة فى الحكاية والخطاب

وآية ذلك أننا نقرأ الشعر المرسل فى اللغة الأوربية ولا نفتقد القافية بين الشطرة والشطرة أقل افتقاد

وقد خيل إلينا أننا ننساها ولا نفتقدها لأننا غرباء عن اللغة وعن مزاج أهلها . فلما سألنا الأوربيين فى ذلك قالوا لنا إنهم لا يفتقدونها ويستغربون أن نلتفت إلى هذا السؤال ، لأنهم هم لا يلتفتون إليه

وسواء رجعنا بتعليل ذلك إلى وحدة القصيدة عندنا وعندهم ، أو إلى أصل الحداء فى لغتنا وأصل الغناء فى لغتهم ، أو إلى غلبة الحسية فى فطرة الساميين وغلبة الخيالية والتصور فى فطرة الغربيين ، فالحقيقة الباقية هى أننا نحن الشرقيين نلتذ شعرهم المرسل ولا نفتقد القافية فيه ، وأننا ننفر من الغاء القافية عندنا ونداريه بالتوسط المقبول بين التقييد والإطلاق . وأنهم ليتقيدون فى بعض أوزانهم الغنائية بقيود تثقل علينا نحن حتى فى الموشحات ، فليس من اللازم اللازب أن نتعمد مجاراتهم أو يتعمدوا مجاراتنا فى كل إطلاق وتقييد . ولهم دينهم ولنا دين !

عباس محمود العقاد



— أنا أعرف واحد بيكسب ألف فى الماية ولا الهراسه منه التيار الجشميه

— ده لازم اشترى من أراضى وزارة الأوقاف

في الشعرية

في المركز الثقافي الدولي بالحمامات في تونس ، نظمت المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم حلقة دراسية لبحث قضايا الشعر العربي المعاصر ، شارك فيها عدد غير قليل من النقاد ، والشعراء الذين تحدثوا عن تجربتهم الشعرية . اختارت « الكرمل » دراسة أدونيس ، و مناقشة من ريتا عوض.

أدونيس

ان يتكلم الشاعر على تجربته في الكتابة الشعرية هو ان يكون الذات والآخر في آن . هو ، بتعبير أدق ، ان يتخذ من ذاته آخر ليست الا هذه الذات نفسها . وظني ان هذا مما يؤدي ، بحسب الحالة ، اما الى تمجيد الذات وإما الى الحياد عنها ، باسم موضوعية تصل في النهاية الى ان تلغيها .

لذلك آثرت ان اسلك طريقا آخر : ان اتكلم ، انطلاقا من تجربتي ذاتها ، نظرا وكتابة ، لكن على القضايا الاساسية او ما اميل الى حسبانه أساسيا ــ القضايا التي تتقاطع فيها الذات الكاتبة مع الآخر القارىء/ الناقد وتشكل في الوقت ذاته مدار الاهتمام والجدل في المرحلة الشعرية الراهنة . خصوصا انها مرحلة خلافية ، بامتياز . فالخلاف لا يتناول التفريعات وحدها ، وانما يشمل الأوليات او الاصول . ولا تتجلى الخلافية في الكتابات الشعرية وحسب ، وانما تتجلى ايضا ، ويشكلها الاكثر حدة ، في القراءات النقدية التي تدرس هذه الكتابات . فهناك ، مثلا ، نقد يرفض سلفا البحث في أماكن النظر الى قصيدة النثر ، شعريا ، او يرفض ان يرى الشعرية خارج الوزن ويعني ذلك انه متأصل في قديم ما وانه بسبب من ذلك ، عاجز عن النظر الى الجديد الا بذائقة تقليدية . وهو ، اذن ، لا يفهم الجدة الشعرية ، بل انه في احيان كثيرة يطمسها ويشوهها .

وهناك ، بالمقابل ، نقد ونوع من الممارسة الكتابية لا يجهلان اللغة العربية في خصوصيتها التعبيرية ــ الجمالية وحسب ، بل انهما يجهلان أيضا مخزونها الابداعي ، فضلا عن أنهما يرفضان شعر الوزن . وهما ، لذلك ، عاجزان عن فهم الجدة ومعناها في اللغة الشعرية العربية ، خصوصا ان حداثة الكتابة في لغة ما ، لا يصح فهمها وتقويمها الا في سياق القديم الكتابي في هذه اللغة وانطلاقا منه .

وكثيرا ما نرى بين من يصدرون عن هذين الموقفين اشخاصا يؤلفون كتبا او يقومون

دراسـات

بأبحاث حول نصوص يعدونها شعرا تستلزم ، بادىء بدء سؤالا اوليا : هل هذه النصوص، هي ، حقا ، شعر ؟

هكذا ليست المعرفة وحدها هي الغائبة في هاتين الحالتين وانما هناك غائب آخر هو الشعر . ومن هنا حرصي على ان يجيء بحثي كنوع من المشاركة في مناقشة المفهومات بغية توضيحها ، لا مناقشة الاحكام التي تستند اليها او تصدر عنها ، فقبل ان نتداول في الاحكام يجب أن ننظر في المفهومات التي تولدت عنها .

ولعل القضايا التي أشرت اليها تتمثل في ثلاث ، احب ان أصوغها في الاسئلة الثلاثة التالية : ما علاقة الشاعر بتراثه ؟ ما علاقة الشعر بالحدث ؟ ما معنى الشعرية ؟

اولا : الابداع والتراث

كل شاعر يشعر ويفكر ويكتب انطلاقا مما هو ، وما هو ، كذات كاتبة ، مغاير ، بالضرورة ، لما هو غيره ، قديما ، او معاصرا . وهذا يعني ان له طريقته المختلفة المتميزة ، في استخدام اللغة ، بهذه الطريقة ينتج كلامه الخاص ، المغاير من حيث انه ينطوي على افق من الدلالة ، او يكشف عن فضاء شعري ، خاصين ، مغايرين . فكما ان الشاعر يكتب كلامه المتميز بين الكلام ، فمن الممكن القول ان كلامه يكتبه ، بدوره كشاعر متميز بين الشعراء .

ما تكون ، في هذا المنظور ، علاقة الشاعر بتراثه ؟

لكن ، ينبغي اولا ان نسأل ماذا تعني هنا كلمة « تراث » ؟ هل التراث الابداع ام المبدع ؟ هل هو اللغة ام المادة ؟ هل هو الذات ام الموضوع ؟ ام هل هو هذا كله وكيف ؟ انها أسئلة تدفعنا الى أخرى تفريعية لكي نحيط بالاشكالية التي تنطوي عليها مثلا . هل التراث شاعر واحد ، محدد ؟ وحينذاك ، هل تعني العلاقة بالتراث تقليد هذا الشاعر او اتباعه في نهجه الشعري ؟ ومن هذا الشاعر وكيف نحدده ؟

لنقل ، اذن ، ان التراث اكثر من شاعر . حسنا . لكن ، من هم وما معيار تحديدهم ؟ وكيف يمكن الارتباط بهم ، وهم أفراد متباينون متباعدون ، تاريخيا وفنيا ؟ وكيف نوحدهم ـ نجعل منهم « هوية » واحدة وبأي معيار وبأي معنى ؟

لعل كلمة « تراث » تعني مرحلة شعرية معينة ، او مراحل معينة ، او تعني نصوصا شعرية معينة ، لكن ، ايضا ، كيف يكون ارتباط الشاعر به في هذه الحالة ؟ بخصـائص « جوهرية » للمرحلة او للمراحل ، او النصوص وكيف تحدد هذه الخصائص ؟

أم لعل « التراث » روح ما ؟ لكن هنا ايضا نسأل : ما هذا « الروح » وكيف نتعرف عليه ، وما مقاييس التعرف ؟ وهل هو ثابت ، وكيف ؟ أم هو متغير ، وكيف ؟

ينبغي أن نطرح ، في هذا الصدد ، أسئلة اكثر تحديدا ، مثلا ، ما الذي « يوحد » شعريا بين الشنفرى وعروة (هما موحدان في الصعلكة وفي المرحلة ، وفي الوزن والقافية) ؟ انهما ، شعريا ، عالمان مختلفان كذلك الامر في ما يتعلق بامرىء القيس وزهير ، بطرفة وعمرو بن كلثوم .. الخ . هكذا نرى ان ما نسميه بـ « **الاصل** » **الجاهلي الواحد** انما هو ، شعريا ، **كثير** وليس **واحدا** .

واذا تجاوزنا العهد الاسلامي الأول الذي لا أرى فيه شعرا مهما ، الى العهد الأموي ، فسوف نرى انه هو الآخر **كثير** وليس واحدا . ما الذي يوحد بين عمر بن ابي ربيعة وجميل بثينة او قيس بن الملوح ، بين ذي الرمة والكميت ، بين شعراء الخلافة الأموية ــ الأخطل والفرزدق وجرير ، والشعراء الخوارج ، او شعراء الصعلكة ــ الهامشيين ، اللصوص ، والمتبوئين ؟

الشأن هو نفسه بالنسبة الى الشعر في العهد العباسي . ان الافق الشعري الذي يفتحه أبو نواس غير الافق الذي يتحرك فيه علي بن الجهم او البحتري ، وشعر أبي تمام مغاير ، جوهريا ، لشعر أبي العتاهية او ابن الرومي . وأبو العلاء المعري عالم آخر غير المتنبي .

هكذا يبدو ان التراث الشعري العربي ، شأن كل تراث حي ، ليست له ابداعيا ، هوية واحدة ــ هوية التشابه والتآلف وانما هو متنوع ، متمايز الى درجة التناقض ، واذا صح الكلام على هوية او وحدة ، في هذا المستوى ، فانها هوية التعدد المتباين ، ووحدة المختلف ، الكثير .

غير ان « الخطاب التراثي » السائد يقوم ، في منطلقاته وفي منظوراته على ارادة توحيد التراث ووحدته ، في « هوية » متميزة ، متواصلة هي هوية « الواحد » . ولا نجد في التراث ، كمادة شعرية ، ما يمكن ان يعطيه مثل هذه الهوية الا **الوزن والقافية** ، استنادا الى التحديد الموروث : « الشعر هو الكلام الموزون المقفى » لكن التعمق البسيط في الابداعية الشعرية جدير بأن يكشف عن ان مثل هذه الوحدة سطحية شكلية ، عدا أنها تبسيطية اختزالية . فلا يتضمن التراث ، تحت هذه الوحدة الظاهرية غير التنوع والتناقض . وفي هذا التنوع التناقضي تكمن ، على العكس ، اهمية التراث وعظمته ، وعليه كذلك تنهض وحدته الابداعية . ان « هويته » بعبارة ثانية ليست في مجرد كونه موزونا مقفى ، وانما هي في العالم الذي يؤسسه ، والرؤى التي يكشف عنها ، والآفاق التي يفتحها للحساسية وللفكر .

أما عن الوزن والقافية ، فأود ان أقدم الاشارات التالية :

أ ــ الوزن/ القافية ظاهرة ، ايقاعية ــ تشكيلية ليست خاصة بالشعر العربي وحده وانما هي ظاهرة عامة ، في الشعر الذي كتب ويكتب بلغات اخرى ، لكن على تنوع وتمايز . الزعم اذن ، بأن هذه الظاهرة خصوصية نوعية لا تقوم اللغة الشعرية العربية الا بها ، ولا تقوم الا بدءا منها واستنادا اليها ، انما هو زعم واه جدا ، وباطل .

ب ــ الوزن/ القافية عمل تنظيري لاحق لتشكيل شعري سابق . ولا شك انه عمل بارع ، لكنه ،

في الوقت نفسه ، محدود ، ذلك انه لا يستنفد امكانات الايقاع او امكانيات التشكيل الموسيقي في اللغة العربية . وانما يمثل منها ما استخدم واستقر . وما يستخدم ويستقر ليس **مطلقا** ، وانما قد يتغير او يتعدل او تضاف اليه استخدامات اخرى ، او ربما يزول ، وذلك بحسب التطور ومقتضياته .

جـ ـ ثمة خطأ اول في النظر السائد الى الوزن/ والقافية ، يكمن في التوحيد بين **الأصل** **والممارسة الاولى** لهذا الأصل . فهو يوحد بين **موسيقية** اللسان العربي **ووزنية** الشعر العربي ، وهذا مما أدى ، بقوة الممارسة والقسر الايديولوجي ، الى **تقليص الطاقة** الموسيقية اللغوية في الوزن الخليلي ، والى تحويل اوزان الخليل الى قوالب مطلقة تتجاوز التاريخ ، مع انها وليدته ، وتتجاوز موسيقى اللغة العربية مع انها ليست الا تشكيلات محددة ، من مادة ايقاعية تشكيلية غير محددة .

د ـ لعل المعنيين عميقا بالشعر العربي ومسيرته التاريخية يعرفون جميعا ان تحديده بمجرد الوزن/ القافية اخذ يضطرب منذ القرن العاشر ، خصوصا في الدفاع النقدي الذي قام به الصولي انتصارا لشعرية ابي تمام ، وفي اراء الجرجاني فقد نشأ ميل الى التشكيك في ان يكون مجرد الوزن والقافية مقياسا للتمييز بين الشعر والنثر والى جعل **اللغة الشعرية** ، او طريقة استخدام اللغة ، مقياسا في هذا التمييز . وتقسيم المعنى عند الجرجاني الى نوعين : تخييلي وعقلي ، دليل بارز . فحيث يكون النص قائما على المعنى الاول يكون ، في رأيه شعرا ، وحيث يكون قائما على المعنى الثاني لا يكون شعرا ، وان جاء موزونا مقفى .

* * * * *

غير أن هذا لا يعني ، بالضرورة ، رفض الوزن/ القافية ، او التخلي عنهما ، وإنما يعني أنهما لا يمثلان وحدهما حصرا ، **الشعرية** ولا يستنفدانها ، وان هناك عناصر شعرية ، غيرهما ، ومن حق الشاعر ان يستخدمها للخلاف ، تحديدا ، جديد دائما ـ حتى حين يكتب بأشكال سابقة . فاذا كان الشكل بنية حركية ، فان المهم هو النسغ الذي يجري في هذه الحركة ويجريها ، ولهذا ليس الشكل هدفا او غاية . الهدف هو توليد فعالية جمالية جديدة . كان ابو تمام وأبو نواس جديدين ، بالقياس الى الشعر الجاهلي ، مع انهما استخدما أشكاله الوزنية . والجدة هنا كامنة في انهما خلقا في شعرهما فعالية جمالية مغايرة ، وأضافا الى الجمالية الشعرية العربية ابعادا جديدة . والاساس ، اذن هو أن ننظر في تقويم الشعـر ، الى هذه الفعالية ، لا الى الجدة الشكلية في ذاتها ولذاتها ، سواء كانت وزنا او نثرا .

وفي هذا ما يشير الى ان المسألة ، في الكتابة الشعرية ، لم تعد مسألة وزن وقافية ، حصرا ، بل أصبحت مسألة شعر او لا شعر ، والى ان هذه المسألة تضعنا ، تبعا لذلك ، امام امكان الكتابة الشعرية ، في افق آخر غير الأفق الموزون المقفى . وهو إمكان يتيح لنا أن نعدل

التحديد الموروث للشعر ، وأن تضيف اليه ، وان تؤسس مفهومات اخرى للشعر ، وفي ظني ان المعنى الاعمق والاغنى في الثورة الشعرية العربية الجديدة انما يكمن هنا ، لا في مجرد تعديل النسق الوزني وتحويره ، ولا في مجرد الخروج على الوزن والقافية ، كما تواضع اكثر النقاد المعاصرين على قوله وتكراره .

نحن اذن في مرحلة انتقال من واحدية المفهوم ، الى كثاريته ، او من الواحد الشعري الى المتعدد الشعري . وربما كان الالتباس النقدي في دراسة النتاج الشعري العربي ، في ربع القرن الاخير ، عائدا الى التباس التجربة الكتابية ذاتها – اي الى تعدديتها . لكن هذه التعددية هي في الوقت نفسه ، شاهد على حيوية اللغة الشعرية العربية ، وحيوية الشاعر . وهي كذلك دليل على التجدد في الرؤيا ، وفي الحساسية الفنية ، وفي طرائق التعبير .

ان في هذا كله ما يكشف عن ان قضية التراث ، كما تطرح في النقد الشعري العربي السائد ، ليست قضية شعرية – فنية ، بحصر المعنى ، وانما هي قضية ايديولوجية . والكلام النقدي هنا يحل اللغة الايديولوجية محل اللغة الفنية ، بمعنى انه يتحدث عن الشعر بأدوات من خارج الشعر وهو بهذه الادوات ، يخلق استيهام الهوية الشعرية الواحدة ، للأمة الواحدة ، بحيث يكون الخروج عنها خروجا عن هوية الامة ذاتها . وهو استيهام تجد اصوله العميقة في البنية الدينية ، ميتافيزيقيا ، وفي البنية القياسية تاريخيا .

والحق هو ان هوية الشاعر العربي لا تتحدد بالشكل الكلامي الذي نطق به اسلافه الشعراء ، وانما تتحدد بخصوصية اللسان العربي نفسه . وهذه الخصوصية اللسانية هي التي تؤسس هوية شعب ما ، وتحدد موقعه في العالم . واذا كان لا بد ، هنا ، من الكلام على وحدة ما ، او هوية واحدة ما ، فانما هي وحدة اللسان ، لا وحدة الكلام . ان كلام كل شاعر انما هو نتاج هويته الواحدة بلسان واحد . ومع ذلك فان كلامه كثير ، وليس واحدا . واذا صح هذا في الهوية الواحدة ، فبالاحرى ان يصح في الهويات المتغايرة .

هنا يحسن ان نشير الى خطأ في المنطلق وقع فيه النقد ولا يزال يرعاه ويتابعه هو التوحيد بين الاصل والممارسة الاولى لهذا الاصل . فكما انه وحد بين موسيقية اللسان ووزنية الشعر ، وحد بين اللسان وممارسته الشعرية الاولى في الجاهلية ، من حيث ان كلامها هو الاكثر تطابقا مع اللسان والاكثر قربا اليه ، والاكثر كمالا . وهناك فرق بين اللسان والكلام : اللسان هو المنظومة الرمزية – المعجمية التي تتيح التعبير والتواصل اما الكلام فهو الاستخدام الشخصي الحر المتميز للسان . (ف. دوسوسور) . لا يقال عن القرآن الكريم ، مثلا ، انه لغة الله بل كلامه ، وذلك تمييزا له عن غيره . وليس الشعر الجاهلي اللغة العربية ، وانما هو كلام خاص بشعراء الجاهلية . وهو ، من حيث انه كلام ، ليس واحدا متشابها ، وانما هو كثير ، متنوع . وكما ان كلام امرىء القيس لا ينبع من كلام طرفة مثلا ، والعكس صحيح بل ينبع من اللسان

العربي ، فان كلام كل شاعر حقيقي لاحق لا ينبع من كلام شاعر سابق ، وانما ينبع من اللسان العربي ، وفقا لاستخدامه الخلاق ، الحر . وهو استخدام لا بد من ان يكون ابتداء ، اذا اراد ان يكون خلاقا . فالكلام الشعري كلام الذات المبدعة هو ، دائما ، بمثابة وليد جديد يخرج من رحم اللسان ومثل هذا الكلام الناشىء والمنشىء معا يشوش الكلام السائد ، ويزلزل سلطته الايديولوجية ، بل انه اختراق دائم للثقافة السائدة ، ولايديولوجيتها . وهو من هنا يتجاوز « وحدة » الكلام السائد ، الموروث ، اي انه يلغي وحدة السطح ، لكن من اجل ان يرسي وحدة العمق – وحدةالتنوع ، والاختلاف ، والتناقض .

وفي هذا المنظور ، تصبح مسألة الوزن/ القافية ، مسألة تاريخية ومسألة كلامية لا لسانية ، ومسألة ترتبط بجانب محدود من الابداع الشعري ، لا بشموليته او به كرؤيا كلية ، اذن ، من البداهة ولصحة القول ان بامكان اللسان العربي ان يتجسد شعرا في بنية كلامية غير بنية الوزن والقافية ، او الى جانبها . وهذا مما يوسع في الممارسة ، حدود الشعر في اللسان العربي ، وحدود الحساسية الشعرية ، وحدود الفنية او الشعرية .

هكذا يبدو ان ما نراه من الالحاح النقدي الايديولوجي على الواحد ، على النموذجية الوزنية المبسطة ، على عالم مؤتلف متشابه ، يحيل الانسان والشعر والعالم الى مجرد قوالب وقواعد ، والى مسلمات ويقينيات جاهزة . وفي هذا ما يلغي التاريخ ، ويلغي الذات معا ، ويحول الممارسة الى نوع من التدين ، منظم ومنظم . وليس هذا نقيضا للابداع والشعر وحسب ، وانما هو نقيض للانسان ايضا .

❋ ❋ ❋ ❋ ❋

ربما نقدر الان ان نرسم تخطيطا اوليا للعلاقة بين الشاعر العربي الحديث وتراثه . يقوم هذا التخطيط ، من وجهة نظري على ثلاثة اسس :

الاول ، هو ان الشاعر العربي الحديث ، ايا كان كلامه او اسلوبه ، وايا كان اتجاهه انما هو تموج في ماء التراث ، اي جزء عضوي منه ، وذلك لسبب بدهي هو ان هويته الشعرية ، كشاعر عربي ، لا تتحدد بكلام اسلافه ، مهما كان عظيما ، وانما تتحدد بكونه يصدر عن اللسان العربي ، مفصحا عن هذه الهوية بكلام عربي . لهذا حين نسمع مثلا قولا يصف هذا الشاعر العربي او ذاك بانه يهدم التراث او بأنه خارج عن التراث ، فان هذا القول يعني اولا أن الشاعر المعني لا يهدم التراث ككل او انه خارجه ككل ، وانما يعني انه يهدم فكرة او صورة محددة للتراث في ذهن اصحاب هذا القول ، وبأنه خارج هذه الفكرة او هذه الصورة . ويعني ثانيا انه قول ايديولوجي محض – أي انه حاجب ومشوه ، وانه هراء وباطل .

الثاني ، هو ان الشاعر العربي الحديث ، من حيث انه تموج ، تواصل في المد الشعري العربي ، حتى حين يكون ضديا .

الثالث ، لا يمكن هذا التواصل ان يكون فعالا يغني الابداع الشعري العربي الا اذا كان ، كلحظة خاصة من الممارسة الابداعية ، انقطاعا عن كلام الشعراء الذين سبقوه . ذلك ان هذا الانقطاع هو الذي يحول دون ان يصبح الشعر تقليدا ، اي دون ان تتحول الفاعلية الانسانية الى مجرد تكرار واستعادة . فالشعر لا ينمو الا في نوع من الجدلية الضدية او التناقضية . وعلى هذا يقوم التراث الابداعي الفعال ، وهو ما سميته « بالمتحول » (راجع : الثابت والمتحول ، بحث في الاتباع والابداع عند العرب ، دار العودة ، بيروت) ، وعنيت بذلك شعريا ، النصوص التي يمكن وصفها بانها لا تستنفد ، اي التي تكون بسبب من فعاليتها المشعة حية دائما ، حاضرة دائما في اشكالية الابداع الفني .

ان في ما قدمناه ما يضيئنا في مسألة تقويم التراث . فهذا التقويم يظل قائما ، ومفتوحا . ومعنى ذلك ان معرفتنا بالماضي تظل هي ايضا مفتوحة ، تغتني بأبحاث مستمرة قد تكشف عناصر جديدة لم نكن نعرفها ، وتقيم علاقات لم نقمها ومن هذه الطريقة نفهم معنى التأثير الذي يمارسه الشاعر . فالشاعر المؤثر في التاريخ هو الذي يحور او يعدل في افق الحساسية والتعبير ، الذي ارتسم في هذا التاريخ . هكذا نقول ان ابا نواس ، مثلا ، مؤثر . وكذلك ابو تمام . لكننا لا نقول ذلك عن جرير او الفرزدق او البحتري ، لأن هؤلاء كتبوا ضمن افق الحساسية والتعبير الذي كان سائدا . ولهذا كان دورهم الشعري بالقياس ثانويا .

لكن تجدر الاشارة هنا الى ان كل شاعر مؤثر ، اي خلاق ، يشكل عالما خاصا لا يقارن بغيره مقارنة الفضلية ، خصوصا اذا كانت هذه المقارنة تستند الى الاسبقية الزمنية . فلا يمكن النظر الى المسافة التاريخية التي تفصل بين الشعراء على انها تتابع متدرج في التقدم او التطور الشعري . يتعذر القول مثلا ان امرأ القيس افضل من المتنبي ، او ان ابا نواس افضل من أبي العلاء . والعكس صحيح .

إنما يجب ان نلحظ في الوقت ذاته ان من الممكن القول ان نتاج هذا الشاعر يتيح لنا ان ندخل في حقل من الكشف اوسع من الحقل الذي يتيحه لنا ذلك الشاعر وان لدى هذا الآخر فتوحات تعبيرية غير متوفرة عند غيره ، وان في نتاج ذلك الشاعر تعديلا او تحويرا في المبادىء التي كانت توجه الكتابة الشعرية عند أسلافه ، نفتقدها في نتاج غيره . لكن هذا كله لا يعني ، بالضرورة ، الافضلية او التقدم . ذلك ان الشعر ــ حين يكون ابداعيا ، اي باختصار ، شعرا تكون قيمته في ذاته ، لا بالمقارنة ولا بالقياس ، ولا بالنسبة .

ثانيا : الشعر والحدث

ماذا بقي من الشعر الذي كتب حول الاحداث الوطنية العربية في النصف القرن الاخير ؟ بقي الشعر الذي اخترق الحدث محولا اياه الى رمز ـ وهذا الذي بقي ضئيل جدا بالقياس الى الكم الضخم الذي كتب .

يخترق الحدث محولا اياه الى رمز : يعني ان الحدث ، أيا كان ، لا يمكن ابداعيا ، أن يكون غاية تخدمها أداة هي الشعر . الحدث ، على العكس ، هو وسيلة الشعر ، أعني الابداع بعامة ، الابداع الذي هو ، من جهة ، استقصاء للكائن وطاقاته وكشف عنها ، ومن جهة ثانية ، ترميز للتاريخ .

غير ان لعلاقة الشعر بالحدث تنظيرا شائكا اسمه « الواقعية » ويمارس تأثيرا واسعا على الكتابة الشعرية العربية ، وقد انتج هذا التنظير شعرا سمي بـ « الشعر الواقعي » . ومع ان كلمة « واقع » تبدو واضحة جدا ، للوهلة الاولى ، فانها ، على العكس ، من الكلمات الاكثر غموضا ، خصوصا في ما يتصل بالعلاقة بين الشعر والواقع . غير اننا اذا درسنا هذا النتاج نرى انه يتمحور حول واقع الحدث : يقوله ، خاضعا له ، متكيفا معه . انه هنا يبدو ، وسيلة . وهو ، كوسيلة ، يقوم ، بدئيا ايضا ، بفائدته العملية : لا يقرأ لشعريته او لجماليته بل لنفعيته ـ اعلاما ، او تربية ، او تحريضا . انه « سلاح » في الساحة ، بالنسبة الى أصحاب اليسار ، « وزينة » ، في البيت بالنسبة لاصحاب اليمين . وسواء كان « قوميا » او « طبقيا » « تقدميا » او « رجعيا » فان دوره هو دور الأداة وهو في هذا ، ليس الا تنويعا على الشعر العربي القديم ـ لكن في مستوياته الدنيا ، فنيا ـ عنيت شعر السياسة الخلافية او الخليفية ، والشعر الحكمي ـ الاخلاقي التعليمي . ومعنى ذلك ان لغته الشعرية تقليدية ، على مستوى الماضي وشائعة على مستوى الحاضر . ومن الشروط التي يجب ان يحققها النص ، لكي يكون شعريا ، شرطان : الخروج على الكلام الشعري التقليدي ، والخروج على الكلام الشائـع ، السائد . وطبيعي ان هذا الخروج ، بما هو فني ، لا يتحقق على مستوى النظرية او الفكرة او المضمون ، وانما يتحقق على مستوى شكل التعبير ـ أي بنية الكلام ، ومن هنا لا يعد ذلك النتاج الشعري « الواقعي » شعرا ، بالمعنى الحقيقي وانما هو نصوص سياسية او اجتماعية . وقيمته ، من هذه الناحية في وظيفيته ، أي انه ينتهي حينما تنتهي وظيفته . وذلك على النقيض من النصوص الشعرية ، ان ملحمـة جلجـامش ، تمثيـلا لا حصرا ، انقطعـت كليـة عن « وظيفتها » ـ في إطارها الاجتماعي ، التاريخي ، الاصلي ـ ، ومع ذلك لا تزال نصا فعالا ، عظيما . والسر في ذلك ان الابداع لا يحدد بوظيفيته النفعية او بتعبير آخر : لا وظيفة للابداع الا الابداع .

لا يعني هذا ان الشاعر « حيادي » او يجب ان يكون « حياديا » ، بل يعني انه لا يجوز ان يخضع كتابته للمقتضيات الايديولوجية والسياسية ولمستلزمات الايصال والعادة السائدة في طرق الكلام فليس الانحياز في الشعر ان يسوغ او يدافع ، ان يمدح او يهجو ، ان يعلم ويبشر ، وانما هو ان يغير الطريقة السائدة في رؤية الحياة والعالم ، والتي عبر تغييرها ، مجازيا ، تنشأ صور وطاقات لتغير العالم ، ماديا . دون ذلك لا يكون الشاعر كاتبا ــ اي يمارس التعبير عن طاقة خلاقة وفعالة وانما يكون مستكتبا يقوم بوظيفة محددة . ان دور الشعر في شعريته ذاتها ، في كونه خرقا مستمرا للمعطى السائد . واذا كان لابد من الكلام على انحياز ما او التزام ، في هذا الصدد ، فانه الانحياز الى الحرية الكاملة في ابداع هذا الخرق . هنا اختلافية الشاعر ، اي فرادته . وهنا تكمن فاعليته وفاعلية الشعر .

ما يكون ، في هذا المنظور ، معنى « الواقع » او « الواقعي » ؟ لكن لنسأل اولا : ما العلاقة بين اللغة وما نسميه « الواقع » ؟ حين اقول ، مثلا ، « شجرة » فان هذه اللفظة ، كاسم ، لا تشبه في شيء مسماها ــ الشجرة « الواقعية » الموجودة في الطبيعة . والعلاقة ، اذن ، بين « الشجرة » كلغة و« الشجرة » كشيء « واقعي » ــ مادي ، كيفية ، اصطلاحية . فليس هناك اي تشابه بين اللغة والواقع . بتعبير آخر ، لا يمكن اللغة ان تقول « الواقع » وانما تقول ما تتوهمه او تتخيله اي انها اساسا تقول ذاتها . فالكلام ، جوهريا ، يقول الكلام . وبهذا المعنى تحديدا ، يصح القول ان العالم لغة ، والانسان لغة . ومن هنا لا تمكن ، في التقويم ، مقايسة الشعر بالواقع . فهذه المقايسة يمليها الهاجس التحليلي ، العقلي ــ المنطقي ، الهاجس الذي يصر على ان يرى « الواقع » او « الحقيقة » او « الصواب » في العمل الشعري . وهذه مفهومات ايديولوجية تقتضي ، قبل الكلام عليها كمسلمات اسئلة : ما الواقعية ؟ ما الحقيقة ؟ ما الصواب ؟ ودلالة ذلك ان مرجع العمل الشعري ومقياس تقويمه ليس في « الواقع » او « الحقيقة » او « الصواب » ، بل في شعريته ذاتها . فليس « الواقع » هو الذي يحول الكلام الى شعر ، بل « الفن » هو الذي يحول الواقع الى شعر ، اي الى لغة . فليس الشعر الواقع ، بل **الوعد**؛ ومعنى ذلك ان قيمة العمل الشعري لا تكمن في مدى كونه « واقعيا » او « حقيقيا » ، اي في مدى كونه « يمثل » او « يعكس » وانما تكمن في مدى قدرته على **جعل اللغة تقول اكثر مما تقوله عادة** ، اي على خلق علاقات جديدة بين اللغة والعالم ، وبين الانسان والعالم . ومن هنا فهم العمل الشعري ، الفهم الحق ، بالعودة او بالاستناد الى « الواقع » ، بل بالعودة او بالاستناد الى الطاقة التي يختزنها لتكوين مثل تلك العلاقات .

ثالثا : في الشعرية :

لتوضيح ما اعنيه بـ « الشعرية » ، اشير الى ان هناك ، من الناحية « الكمية » طريقتين في التعبير الادبي : الوزن والنثر . ومن الناحية النوعية اربع طرق :

دراســات

أ ـ التعبير نثريا بالنثر (١) .

ب ـ التعبير نثريا بالوزن (٢) .

ج ـ التعبير شعريا بالنثر (٣) .

د ـ التعبير شعريا بالوزن (٤) .

---

(١) مثاله : « واعلم ان الدنيا ثلاثة أيام : فأمس عظة وشاهد عدل فجعك بنفسه وأبقى لك وعليك حكمه ، واليوم غنيمة وصديق أتاك ولم تأته طالت عليك غيبته ، وستسرع عنك رحلته ، وغد لا تدري من أهله ، وسيأتيك ان وجدك » .

(اكثم بن صيفي)

(٢) مثاله : « واعلم ما في اليوم والأمس قبله
ولكنني عن علم ما في غد ، عم »
(زهير بن أبي سلمى)

« وكن على حذر للناس تستره
ولا يغرك منهم ثغر مبتسم
(المتنبي)

(٣) مثاله : « .. ليس في أخذ الريح بالشجر حتى تغدو الاغصان كدرجات القانون تحت النغم ، ولا في انبساط الصحراء تحت تفاريق من العشب بلون الرماد كأنها صنف من الطنافس لا خمل له ، ولا في تكاثف الغيوم في جانب من الافق ومشي جبالها البيضاء في زرقة الصحو ، ولا في تطاول مدى الصحراء حتى تلتقي أطرافها الأفق ، فكأن السماء في الأرض او الأرض في السماء .. أقول لا ، أيها القارىء ليس في ذلك ما يقال له وحده ، وانما هو انفراد بلذائذ شهية وانطراح في أخصاب رحيمة ، وعود فرع الى أصل » (امين نخلة/ أوراق مسافر) .

(٤) مثاله :

ـ مطر يذوب الصحو منه وبعده	صحو يكاد من النضارة يمطر	(ابو تمام)
ـ كأن السماء اليوم ماء أثاره	من الليل سيل ، فالنجوم فواقعه	(الشريف الرضي)
ـ فيا لك من ليل كأن نجومه	بكل مغار الفتل شدت بيذبل	(امرؤ القيس)
ـ ضاقت على نواحيها فما قدرت	على الاناخة في ساحتها القبل	(الشريف الرضي)

لنحاول ، مثلا ، ان ننثر المثال الثاني (زهير/ المتنبي) . سوف يتضح ان التوتر الدلالي يبقى كما هو في الوزن ، وان المعنى بالتالي لا يتغير . اذن ، هذا الكلام ليس الا نثرا صيغ في قالب وزني :

شعر = نثر + وزن

الوزن هنا خارجي ، إضافة انه كمي ، لا نوعي . أي انه ليس عنصرا شعريا . هذا المثال اذن ، على صعيد اللغة الشعرية ، تشبيه تماما بالمثال الاول : انه نثر ، وان كان موزونا .

اما حين ننثر ابيات المثال الرابع ، فان توترها الدلالي يخف او يقل لكنها ، مع ذلك لا تصبح نثرا ، وانما تبقى شعرا . الكلام الموزون هنا هو اذن :

شعر ≠ نثر (شعر نقيض النثر) .

وهذا المثال يتلاقى ، شعريا ، مع المثال الثالث .

هكذا نرى أن الوزن في المثال الثاني تكأة ، شيء زائد ، مجرد قالب ، وما عبر عنه بوساطته ، يمكن التعبير عنه بالنثر دون ان ينقص شيء منه . ونرى ايضا ان « المعنى » فيه شأنه في النثر : واضح ، مباشر ، عقلي . ثم ان هذا المثال ينقل « فكرة » او « مفهوما » ، وذلك على النقيض من المثالين الثالث والرابع اللذين ينقلان « حالة » او « تخيلا » . وهذا يوصلنا الى القول ان الفرق بين الشعر والنثر ليس في الوزن ، بل في طريقة استعمال اللغة .

النثر يستخدم النظام العادي للغة ، أي يستخدم الكلمة لما وضعت له ، اصلا . أما الشعر فيغتصب او يفجر هذا النظام ، اي انه يحيد بالكلمات عما وضعت له ، اصلا .

لمزيد من الايضاح ، لنأخذ مثلا تبسيطيا :

أ ــ الليل نصف اليوم .
ب ــ الليل موج (او جمل) . (امرؤ القيس) .

الجملتان هنا عن الليل ، كموضوع واحد ، لكنهما تثيران طريقتين مختلفتين لادراكه والاحساس به ، عدا ان لهما معنيين مختلفين . المعنى في الجملة الاولى نثري ، منقول بكلام نثري ، والمعنى في الجملة الثانية شعري منقول بكلام شعري . الكلام في المستوى الاول اعلامي ، اخباري ، يقدم معلومات حول الاشياء ، ويدور في اطار المحدود ، المنتهي . أما الكلام ، في المستوى الثاني ، فيوحي ويخيل ، يشير الى ما يمكن ان يكتنز به الشيء ، ويوحي بصور اخرى منه ، أي بامكان تغيره ، وهو يدور في المنفتح ، وغير المحدود .

ونخلص من ذلك الى القول ان الوزن ليس مقياسا وافيا او حاسما للتمييز بين النثر

والشعر ، وان هذا المقياس كامن ، بالاحرى ، في طريقة التعبير ، او كيفية استخدام اللغة ، اي في الشعرية .

أود ، ختاما ، ان اقدم الاشارات التالية التي توجز او تضيء ما سبق :

أ ـ التراث افق معرفي ، ينبغي استقصاؤه باستمرار ، لكن مفهوماته وطرائق تعبيره غير ملزمة ابدا . والشاعر الخلاق هو الذي يبدو ، في نتاجه كأنه طالع من كل نبضة حية في الماضي ، وكأنه ، في الوقت نفسه ، شيء يغاير كل ما عرفه هذا الماضي .

ب ـ اللسان ، لا الواقع ، هو المادة المباشرة في عمل الشاعر . باللسان وفيه ، يرى العالم وشكله . هذه الممارسة المادية للسان تفرض عليه ان يكون عارفا المعرفة العليا به ، ومتقنا الاتقان الأكبر لتاريخية الكلام الشعري ، ولكيفية الكتابة شعريا . فاذا كان الانسان حيوانا ناطقا ، فان الاكثر معرفة باللسان هو الاكثر انسانية . والحد الادنى ، اذن ، الذي يجب ان يتوفر لمن يكتب الشعر هو ان يكون ، بعد هذه المعرفة ، متميزا بطريقة استخدامه اللسان ، اي ان يكون له كلام شعري متميز ، اي أن تكون له تجربة خاصة في الكلام . وهذه التجربة تفرض بدورها على القارىء/ الناقد المعرفة العليا ذاتها . ان عطاء الابداع يفترض ، بل يشترط ابداعية التلقي .

جـ ـ بيانيا ، او فنيا ، يمكن القول بأن المجاز التعبيري هو الطابع العام للكلام الشعري السائد . ويقوم هذا المجاز ، اجمالا ، على وصف ظاهري ليس له ما ورائية . فوظيفته زخرفية : تزيين لمعنى أول بمعنى ثان .

إن بيانية الابداع الشعري العظيم تقوم على ما أسميه بـ المجاز التوليدي فهو ، بما يتضمنه من البعد الأسطوري ـ الترميزي ، وبقدرته على جعل اللسان يقول أكثر مما يقوله عادة ، أي على جعله يتجاوز نفسه ، يكشف عن الجوانب الاكثر خفاء في التجربة الانسانية ، مما لا يستطيع الكلام التعبيري ـ العادي أن يكشف عنه ، وهو يدفع ، تبعا لذلك ، الى رؤية العالم بشكل جديد ، والى اعادة النظر فيه . انه يدخل الى مجال التصور الانساني ابعادا تقود الانسان نحو أبعاد أخرى ، نحو فضاء أخر .

وفي هذا المستوى ، يصح القول ان هزال عالمنا عائد ، في المقام الأول ، الى الهزال في طريقة استخدام لساننا العربي . ذلك اننا ، اذا درسنا هذا الاستخدام السائد ، من حيث هو دال او حقل دلالي ، يتضح لنا ان العلاقات التي يقيمها او يكشف عنها ـ انما هي علاقة ترتبط بما هو سائد وهو ، اذن ، استخدام يقوم عالما يموت ، لا عالما يولد . ومن ، الطبيعي ان يتجلى الشعر الذي يقوم على المجاز التوليدي ، غريبا مفاجئـا ، غامضـا ، وسط ذلك السائد . ذلك انه يفجر الجوانب الاكثر غنى وعمقا في كياننا ،

الجوانب التي جهلناها او تجاهلناها وكبتناها لأسباب كثيرة اجتماعية وثقافية وسياسية . وفي هذا المستوى يكون الشعر خلقا ، يكشف عن الاجزاء الخفية او المنتظرة او الغائبة من وجودنا ومن مصيرنا على السواء .

د ــ ان الكلام على ارتباط الشعر بما يسمى « الواقع » ليس له في التحليل الاخير ، على الصعيد الابداعي ، اية قيمة ــ عدا انه كلام ايديولوجي محض . ولذلك ليست المسألة ، شعريا ، وبخاصة على صعيد التواصل ، مسألة العلاقة بجمهور « جماهيري » ، اي بجمهور ايديولوجي مسيس او متسيس ، وانما هي مسألة العلاقة مع مجموع المجال البشري القارىء الذي يوفره المجتمع . والكتابة الشعرية اذن ، ممارسة باللسان ، في حقل لساني ــ اجتماعي ، ثقافي ، متناقض ، معقد ، متنوع ، وهي تحدد وتقوم في هذا المستوى ، لا في مستوى « الحزب » او « الجمهور » او « المنظومة الايديولوجية » .

هـ ــ لا يزال المكان الثقافي ــ المادي في قبضة القيم التقليدي وتحت هيمنته هكذا يبدو النص العربي الابداعي ، نص المستقبل ، كأنه يتحرك في مكان متخيل . في هذا المكان تذوب الحدود التقليدية التي ارتسمت كحدود فاصلة بين الأنواع الادبية ، ولا يعود ثمة نوع صاف ، وانما ينشأ النص/ المزيج ، النص/ الكل . لهذا يبدو المكان ، ماديا وشعريا ، تفتتا فاجعا ، عائشا في سديم يتموج بين « المحيط والخليج » . ويبدو كأن المكان الوحيد لكل خلاق هو هذا اللامكان .

المغرب
الثقافة الجديدة
العدد رقم 25
1 يوليو 1982

كمال أبو ديب

في الشعـــريـة

1 ــ كل تحديد للشعرية يطمح الى امتلاك درجة عالية من الدقة والشمولية ينبغي أن يتم ضمن معطيات **العلائقية**، أو مفهوم أنظمة العلاقات (Système des rapports) ذلك أن الظواهر المعزولة ــ كما أظهرت الدراسات اللسانية والبنيوية ابتداء من عبد القاهر الجرجاني وفردينان دوسوسير (Saussure) وانتهاء برولان بارت (Barthes) وجورجي لوتمان (Lotman) وكما أكدت في مجالين مختلفين أعمال كلود لفي ــ شتراوس (Lavi-Strauss) ورومان ياكوبسن (Jakobson) لا تعني، وانما تعني **نظم العلاقات** التي تندرج فيها هذه الظواهر. واذا كانت الظواهر المعزولة لا تعني فمن الطبيعي أنها لا يمكن أن تشكل خصائص مميزة (distinctive) تصلح معايير لتقديم تحديدات دقيقة لفاعليات السانية معقدة كالشعر وطبيعة الشعرية.

وهكذا لا يكون ثمة من كبير جدوى في تحديد الشعرية على أساس **الظاهرة المفردة**[1] كالوزن، او الايقاع[2]، او الايقاع الداخلي، او الصورة، أو الرؤيا، أو الانفعال، أو الموقف الفكري أو العقائدي... الخ اذا أن ايا من هذه العناصر في وجوده النظري المجرد عاجز عن منح اللغة طبيعة دون أخرى ولا يؤدي مثل هذا الدور الا حين يندرج ضمن شبكة من العلاقات المتشكلة في بنية كلية. والبنية الكلية هي وحدها القادرة على امتلاك طبيعة متميزة بازاء بنية أخرى مغايرة لها.

وانطلاقا من هذا المبدأ الجوهري لا يمكن أن توصف الشعرية الا حيث يمكن أن تتكون او تتبلور، اي في بنية كلية. فالشعرية، اذن، خصيصة **علائقية**، اي أنها تجسدٌ في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمتُها الاساسية أن كلّا منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعرياً، لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي حركته المتواجشة مع مكونات أخرى لها السّمة الأساسية ذاتها، يتحول الى فاعلية خلق للشعرية ومؤشر على وجودها.

1 ــ 1 بهذا التصور، تطمح الدراسة الحاضرة الى الغور على الأبعاد المكونة للشعرية في تجلياتها البنيوية، أي في وجودها المتجسد ضمن نظام من العلاقات بين مكونات النص ؛ في النهج الحيوي لتشكلها حصيلة لاتصال هذه[3] المكونات وتفاعلها ضمن بنية تنبع فيها الشعرية بالطريقة التي تبعث بها الشرارة علاقة بين جسمين، دون أن يكون أيهما قادراً بذاته على توليد هذه الشرارة ؛ او بالطريقة التي يتم بها تفاعل كيميائي بين عناصر ليس في أيّ منها

طبعاً الخصائص الكلية للمركب الجديد. ومثل هذه المقارنة تسمح بالحديث عن الشعرية بوصفها فاعلية لكيمياء اللغة، وباكتناه أبعادها العلائقية المعقدة في ضوء هذا التصور.

ويحاول الاكتناه الحاضر للشعرية اكتشاف الخصائص المميزة لها على مستويات محسوسة تتجسد في اللغة : اي في **بنية** النص، الشيء الوحيد الذي نستطيع إخضاعه للتحليل المتقصّي. ولا تهدف الدراسة، في هذه المرحلة، الى اكتناه **البعد الخفيّ** للشعرية الذي يبدو أن ينابيعه تفيض من أغوار عميقة في الذات الانسانية يستحيل النفاذ اليها الآن، وتفسر جوانب منها الدراسات التي تربط بين الشعرية والطقوس والاسطورة والموسيقى، كما تفسر جوانب منها الدراسات الفرويدية واليونغية [نسبة الى (Jung)] التي تربط بين الشعر وعقد القمع والجنسية أو اللاوعي الجماعي والنماذج العليا (archetypes) أو بين الشعرية والحس الديني [4] (كما يعبر نيتشه حين يقول إن «كل شعر ذو منشأ ديني»)، في الوقت نفسه لا تهدف هذه الدراسة الى اكتناه الشعرية في مرحلة ما قبل ــ النص (pre-text) التي تلقي عليها ضوءاً كاشفاً إشارات عدد كبير من الشعراء المبدعين قامت بتحليلها ماريا كورتي في كتاب حديث لها.[5]

1 ــ 2 **أي أن** الاكتناه الحاضر للشعرية، فيما يحدد خصائص وفاعليات معيّنة ينسب اليها تكوّن **الشعرية**، لا ينفي امكانية انبثاق الشعرية من منابع لا يحاول أن يكشفها ــ بل يحجم عن التكهن بطبيعتها لأنها، على الأقل في المرحلة الحاضرة من **المعرفة**، عصية على الاخضاع للوسائل النقدية المتوفرة لنا. قد يكون ثمة فارق نوعيّ، مثلاً، في طبيعة اللحظة، او الموقف او المعاينة التي يصدر عنها الشعر في مقابل تلك التي يصدر عنها النثر.[6] وقد يكون ثمة دوافع معينة دون أخرى تؤدي الى ولادة الشعرية (من هنا دلالة ما قاله العرب من أن الشاعر يجود اذا نظم عن طرب او غضب، أو رغبة، أو رهبة). **بيد أن مثل هذه اللحظة او المعاينة** او الدوافع تعصى على التحليل الآن، من جهة، ولا تتجلى بطريقة قابلة للدراسة في النص الشعري المتحقّق من جهة أخرى. ولذلك فليس ثمة من امكانية لوضعها موضع التساؤل والبحث بغرض الوصول الى تحديد للشعرية من خلالها. إن المادة الوحيدة التي يطرحها النص الشعري للتحليل هي لغته : هي وجوده الفيزيائيّ المباشر على الصفحة أو / الفضاء الصوتي. ومن هنا كانت الامكانية الوحيدة لتحليل الشعرية في النص هي اكتناه طبيعة المادة الصوتية ــ الدلالية، أي **نظام العلامات** التي هي جسده وكينونته الناضجة والتي هي شرط وجوده أيضاً.[7]

1 ــ 3 من هنا تطمح الدراسة الحاضرة الى تقديم اكتناه بنيوي للشعرية عبر مادة وجودها وتجسدها من خلال معطيات التحليل البنيوي والسيميائي، وبشكل خاص مفهومي **العلائقية والكليّة** اللذين أشير اليهما سابقاً ومفهوم **التحوّل** الذي سيناقش في فقرة قادمة. ولا تود هذه المحاولة أن تدعي لنفسها الاسبقية التاريخية في تأسيس هذا المنظور، فلقد سبقتها محاولات

كثيرة لعل أبرزها أن تكون دراسات عبد القاهر الجرجاني في النظم، ودراسات أمبي. أي ريتشاردز وأصحاب النقد الجديد (New Criticism) الكلاسيكية الآن، كما سبقتها محاولات أخرى تقوم على أسس بنيوية فعلية بين أبرزها دراسة تودوروف في الشعرية ودراسة جورجي لوتمان لبنية النص الأدبي[8]، ودراسات ريفاتير في سيميائيات الشعر[9]، ودراسة ياكوبسن المشهورة للوظيفة الشعرية [10] ومعظم هذه الدراسات تنتمي أصلاً الى الدراسة الرائدة التي قدمها موكاروفسكي للغة الشعرية عام 1940.[11]

وسيكون من السذاجة حتى أن تطمح هذه الدراسة الى حل مشكلة الشعرية او تقديم ما يزعم أنه فهم نهائي لأبعادها. فقد شغلت هذه المشكلة الفكر النقدي في العالم منذ أرسطو، وما تزال تحتل موضعا مركزيا في أنظمة نقدية وجمالية كاملة. لقد حدد أمبرتو إكو (Umberto Eco) مثلاً، غاية المنهج النقدي الذي أسسه كروتشه (Croce) بأنها «إقامة حد فاصل بين الشعر واللا شعر.» [12] كما شغلت مدرسة كاملة، هي مدرسة الاشكاليين الروس(Formalists)، نفسها بمحاولة اكتشاف الشعرية وتحديد شروط تكونها او واقع تبلورها. وحتى حين لا يسعى نظام نقدي معين الى بلورة مفهوم محدد للشعرية، فان مثل هذا المفهوم غالبا ما يكون متشكلا ضمنا في هذا النظام ويختفي وراء التصورات والاحكام النقدية التي تصدر عنه؛ وبين الامثلة على ذلك عمل ف. ر. ليفز، من البوت النقدي الذي لا يبلور تصورا نظريا واضحا للشعري واللاشعري، بيد أنه رغم ذلك يتخذ مواقف محددة من قضايا نقدية وأدبية كثيرة تقوم على التمييز الفعلي الحاد بين الشعري واللاشعري.[13]

وشبيه بهذا الموقف المفارقة الواضحة في النقد العربي القديم الذي نشأ وتنامى في إطار من عدم التحديد النظري لطبيعة الشعري واللاشعري ومن التحدث عن الكتابة بفرعيها الشعر والنثر بصيغ واحدة تقريبا، مع أن هذا النقد كان يمارس فصلاً حاداً، في الواقع التصوري، بين الشعر والنثر (محدداً الأول بخصائص شكلية خارجية دون أن ينفذ إلا في لمحات نادرة الى تحديد داخلي للشعرية تميزها تكونيا عن اللاشعري).

2 ـــ 2 يتفادى المنهج المقترح هنا، والذي يستقي مادته من تحليل المتكوّن الفعلي في بنية النص، أحد المزالق الاكثر خطورة في دراسة الشعرية من منظور **الاختلاف** : اي من حيث هي شيء ليس هذا او ذاك : من منظور الفرق بين النثر والشعر. ورغم أن وعْيَ التمايز بين الشعري واللاشعري شرط ضروري للمنهج الذي أطوّره، فانه لا يصل الى درجة تحديد الشعرية في إطار الانحراف (deviation) عن لغة عادية مختلفة مغايرة لها قواعد نحوها الخاصة. وبهذا الفهم، يبدو لي أنني ألتقي مع تودوروف في نقده الجذري لعمل جان كوهين «**بنية اللغة الشعرية**»[14] ـــ وهو عمل لم تُتِح لي قراءته حتى الآن، وتنحصر معرفتي به في الاشارات اليه والى بعض معطياته في عدد من مراجع البحث الحالي ـــ ويركّز نقد تودوروف لعمل كوهين

على كونه «ينظر الى الشعر من وجهة نظر شيء آخر، لا في ذاته... وأنه يميل الى أن يأخذ الشعر بما يختلف فيه عن النثر لا من حيث هو ظاهرة متكاملة» ويقول تودوروف معلقا: «من أجل أن نحدد الشعر، لا يكفي أن نقول كيف يختلف عن النثر، اذ أن الشعر والنثر يملكان أيضا نصيبا مشتركا هو الادب».[15] وسنناقش المقولة المشارة في هذه الفقرة في موضع لاحق بشيء من التفصيل.

3 ــ تكوِّن السِّمةُ العلائقية التي أشرت اليها أعلاه مميِّزاً رئيسياً للغة نفسها أصلا وللمكوّنات اللغوية الجزئية؛ وقد أدرك ذلك نقاد قدماء مثل عبد القاهر الجرجاني، الذي أصرّ على أن اللفظة المفردة، أو الظاهرة التركيبية او البنية المفردة (ع. م التقديم والتأخير، والحذف، والتجنيس على التوالي)[16]، لا يمكن أن توصف بالشعرية او اللاشعرية، بالجودة او الرداءة، وعلى أنها يمكن أن تقع في سياق تكون فيه شعرية جيّدة وفي سياق آخر تكون فيه لا شعرية رديئة، كما أدركه النقاد المعاصرون، مثل جورجي لوتمان الذي عبّر عنه بقوله إن الوسائل البلاغية (rhetorical devices) التي تعتبر عناصر شعرية لا يمكن ان تتناول في المنهج البنيوي باعتبارها حقيقة مادية معزولة بل بما هي «وظيفة أداتية لها علاقة مولِّد او أكثر من مولّد، وان التأثير الفنيّ للوسيلة هو دائما علاقة [مثل علاقة النص بتوقعات القارىء، او بالمعايير الجمالية لعصر معين، أو بالعقد او الشعورات اللغوية (كليشيهات) المعتادة في أنماط أخرى، أو بقواعد الاجناس الادبية. وهكذا] بل إن لوتمان يقول ــ كما قال الجرجاني قبله ــ إن دلالة العنصر الواحد قد تكون في سياق مناقضة لدلالته في سياق آخر[17]، وفي دراسة لوتمان، بشكل عام تحتل هذه النقطة مكانة مبدأ أساسيا يمكن أن نسميه، كما سماه الاشكاليون الروس «متغيّرة الوظيفة».[18]

4 ــ الشعرية، إذن خصيصة **نصّية، لا ميتافيزيقية؛** ولأنها كذلك فهي قابلة للاكتناه، والتحليل المتقصي، والوصف وكلُّ قياس للشعرية على الحب «الشعر كالحب لا يوصف» إدخال لها في ميتافيزيقية تضعها خارج المتناول، وتحيلها عصية على الفهم تحديدا: أي أنها فيما تصدر عن نفي لإمكانية التحديد الايجابي، تتحول الى تأكيد لتحديد سلبي مضمونه الاستحالة. وهذا الميل الى تغييب الشعرية في الما وراء عريق في الفكر الانساني، حتى لدى أكثر الدارسين ولعا بالتحليل النصّي الدقيق (وقد يكون راسبا من رواسب الاعتقاد بالاصول السحرية والاسطورية للشعر)، فقد حاول عبد القاهر الجرجاني، في النقد العربي، الوصول بالتحليل النظمي الى درجاته القصوى وكشَفَ من خلال تحليله أبعاداً باهرةً للخلق الادبي؛ لكنه، رغم إصراره على مادّية النظم وكونه ليس إلا توخي معاني النحو، ظل يؤمن بأن للشعر أبعادا لا تدرك الا بالحدس[19] هي التي تولد الهزة. وبطريقة مشابهة، كان عمل رولان بارت غورا على أدق مكونات العمل الادبي وأكثرها مادية تجسدا؛ ومع ذلك فقد أعلن في النهاية أن ثمة بعداً للنص أسماه أيضا «الهزة»،[20] لا يمكن للتحليل أن يتناوله.

بدلا من ميتافيزيقية التصور ـــ او ما يقترب مما أسماه الاشكاليون الروس «ميتافيزيقيا النص»، تطمح هذه الدراسة الى رصد الشعرية في تجسداتها في النص، منطلقة ـــ في المرحلة الحاضرة الأولية ـــ من اكتناه العلاقات التي تتنامى بين مكونات النص على الأصعدة الدلالية والتركيبية والصوتية والايقاعية، وعلى محوري النص : **المنسقي** (paradigmatic) **والتراصفي** (syntagmatic) ومتحركة لا حركة خطية فقط بل حركة شاقولية أيضا تنبع من محاور التشابك والتقاطع عبر البنية الكلية لتمهّد الطريق، في النهاية، لدخول عالم «البعد الخفي» للنص، بل للشعر، الذي يقع باستمرار وامتياز خارج النص او ـــ بشكل أدق ـــ في مساحة العلاقات بين النص وبين كينونات خارجية عليه يمكن أن نسميها ببساطة «ـزا ـــ أدبية».

ذلك أن النص هو ـــ في آن واحد ـــ تجسد لغوي لكائن، وانفتاح خارج اللغة على كينونة في الغياب. اي أنه هو بذاته **علاقة جدلية بين الحضور والغياب**، لا في كليته وحسب بل على مستوى مكوناته اللغوية أيضا كما سأشير في فقرة مقبلة. وما هو حضور هو، تحديداً، علاقة بين مكونات لا سبيل الى تأملها او الاستجابة لها إلا في تجسدها اللغوي لأنها لا تفصح وتتكشف الا عبر هذا التجسد ، والتجسد اللغوي ليس عصياً على التحليل الى الدرجة التي افترضتها ميتافيزيقيا الشعر، وان كان تحليله مشروطا بتطوير مناهج نقدية مستقطة ووسائل تناول على درجة عالية من الرهافة والقدرة على النفوذ الى البنية، او البنى العميقة للنص، (بتوسيع مصطلح تشومسكي قليلا) وفي تجربة نقاد مثل عبد القاهر الجرجاني في النقد العربي، والنقاد الجدد ثم البنيويين والسيميائيين في النقد الغربي، ما يؤكد إمكانية التحليل ويقشع ضبابية التصور الميتافيزيقي.

أما ما هو غياب فانه ينتمي الى «البعد الخفي» : الى علاقات النص بآخر، خارج النص، آخر أطلقت عليه تسميات كثيرة، لكنه ما يزال عصياً على التحليل في هذه المرحلة، رغم الاسهامات الحقيقية التي قدمتها دراسات عديدة لفهمه. وبين أبرز هذه الاسهامات مفهوم لوسيان غولدمن لرؤيا العالم «ودراساته في البنيوية التوليدية، ومفاهيم بيرماشيري عن «الاتناحية»[21] وترى ايكلتن عن «اللا مقول»[22] في العمل الادبي، ومفهوم جوليا كريستيفا «عبر النصية»[23] intertextuality وما يبدو لي أن رولان بارت يعنيه حينما يستخدم مفهوم «ظل النص» مؤكداً حاجة النص دائما الى «ظل» في غيابه تنعدم الاتناحية له. كما أن بينها أيضا الدراسات التي اصبحت كلاسية الآن تقريبا صدرت من منظور التحليل النفسي (فرويد وباشلار) والأنماط العليا [يونغ وبودكين (Bodkin)] والنقد الاسطوري (فراي) والبنية التحتية والفوقية (ماركس ولوكاش). ولعل علاقة هذه المنظورات والاسهامات التي قدّمتْها بالمنهج الذي يطور في هذه الدراسة أن تكون قابلة للوصف بدقة في إطار مفهومين متقابلين هما : النص في علاقاته الداخلية / النص في علاقاته الخارجية.[24]

وباستخدام هذين المفهومين، يمكن طرح فرضية أساسية هي أن العلاقة بينهما علاقة جدلية، لا علاقة نفي ونقض، أو إقصاء أو حصر، أي أن دراسة بنية النص الداخلية لا تنفي أهمية دراسة النص في علاقاته الخارجية، والعكس صحيح، بل ان كلتا الدراستين تتحرك وتشكل على صعيد خاص مختلف عن، لكنه متكامل مع، الصعيد الآخر. ولعل أبرز عمل قدّم حتى الآن من مثل هذا المنطلق التصوري أن يكون عمل لوسيان غولد من الذي استطاع أن يدرس العلاقة المعقدة بين الأدب والمجتمع من خلال ما أسماه «رؤيا العالم» التي تتشكل لدى فئة او طبقة معينة. فقد أبرز غولد من براعة نقدية ومنهجية تحليلة دقيقة تطور أجناس أدبية كالرواية والمسرح على صعيد بنيتها ورؤاها في آن واحد، مجسدة التطور العميق ضمن بنية المجتمع الرأسمالي وعبر مراحل أزمة الرأسمالية بين الحربين العالميتين، ثم الى استقرار الرأسمالية الجديدة ومرحلة حيويتها الطاغية بعد الحرب العالمية الثانية وحتى السبعينات[25]

5 ــ الشعرية، في التصور الذي أحاول أن أنميه هنا، وظيفة من وظائف ما سأسميه **الفجوة، أو مسافة التوتر**. وهو مفهوم لا يقتصر فاعلية على الشعرية بل أنه لأساسي في التجربة الانسانية بأكملها، بيد أنه خصيصة مميزة، أو شرط ضروري للتجربة الفنية او بشكل ادق للمعاينة او الرؤيا الشعرية بوصفها شيئا متايزا عن ــ وقد يكون نقيضاً لـ ــ التجربة او الرؤية العادية اليومية.[26]

من هنا أصف الشعرية بأنها احدى وظائف الفجوة او مسافة التوتر، لا بأنها موجدة الهوية بها أو الوظيفة الوحيدة لها. بيد أن ما يميز الشعر هو أن هذه الشعرية تجد تجسدها الطاغي فيه في بنية النص اللغوية بالدرجة الأولى وتكون المميز الرئيسي لهذه البنية

6 ــ أحدّدُ الفجوة أو مسافة التوتر (وسأمضي في استخدام كلا المصطلحين معا لأن أيا منهما بذاته لا يفي بغرضي، وسأشير اليهما منذ الآن دون حرف العطف، بل بالصيغة الفجوة : مسافة التوتر) تحديدا مبدئيا، سستعمل الامثلة على تطويره وتنقيته، بأنها **الفضاء الذي ينشأ من اقحام مكونات للوجود، او للغة أو لأي عناصر تنتمي الى ما يسميه ياكوبسن نظام** الترميز في سياق تقوم فيه بينها علاقات ذات بعدين متميزين، فهي : 1 ــ علاقات تقدم باعتبارها طبيعية نابعة من الخصائص والوظائف العادية للمكونات المذكورة، ومنظمة في بنية لغوية تمتلك صفة الطبيعية والألفة، لكنها ــ 2 ــ علاقات تمتلك خصيصة اللاتجانس او اللاطبيعية : اي أن العلاقات هي **تحديدا لا متجانسة لكنها في السياق الذي تقدم فيه تطرح في صيغة المتجانس** (وجلي في هذا الوصف أن مفاهيم كالطبيعية والألفة والتجانس بحاجة الى تحديد دقيق، لكنني لن أحاول تقديم مثل هذا التحديد الآن، بل سأعود الى ذلك في فقرة قادمة).

وبهذه الصيغة يمكن رؤية العلاقات التي أحاول بلورتها باعتبارها (باستخدام مفهومي المحور النسقي والمحور التراصفي وتطويرهما جذريا) وليدة التقاط احد الخيارات المتدرجة في الامكانية

(ضعفا وقوة) على محور منسقي يضم عدد آخر من الخيارات الممكنة في السياق المُعْطى. وينبغي التأكيد على أن سلسلة الخيارات المتاحة لا نهائية،(27) أي أنه ليس ثمة من نقطة يمتنع عندها اختيار جديد وينبغي اقفال الدائرة المنسقية (وبهذا التأكيد نخرج على التصور الكلاسيكي لضرورة وجود حدود معقولة للاستعارة مثلا)، وما يعنيه هذا المبدأ هو أن تحديد الخيارات الممكنة سلفا عملية مستحيلة، لأن المحور المنسقي يحتوي على اختيارات تتم في سياقات معينة، وفي لغة الشعر خاصة، خارجة على كل ما يمكن أن نتوقعه أو نتكهن به على مستوى التعامل النظري مع مادة لغوية معينة ذات دلالات قاموسية محددة ومدركة بصورة مسبقة.

أما على المحور التراصفي، فان اختيار هذه المكونات وضمّها في سياق متجانس يفترضان، بدورهما، القيام بسلسلة أخرى من الخيارات الملائمة التي تسمح بادراج العناصر المختارة ضمن قواعد الأداء (porfumance) المحددة في اللغة وتخلق بذلك فجوة : مسافة توتر في البنية المكونة وتحدد طبيعة الفجوة على مستويات متعددة : تصورية ودلالية وصوتية وتركيبية وإيقاعية وتشكيلية

ويظهر النص الذي تقع الاختيارات المدرجة في (A) و (G) (وهو قصيدة لأدونيس) طبيعة الفجوة : مسافة التوتر الحادة التي يستقي النص شعريته منها اذ يتعامل مع الأشياء تعاملا ينقلها من وجودها الثابت في الطبيعة الى عالم تدخل فيه ضمن شبكة من العلاقات التي تندرج من خلالها في بنية وجودية جديدة تصبح فيها علاقتها بالذات علاقة حميمة تقترب من الحلولية وتلغى فيها الحدود الفاصلة التي تقوم عادة بينها وبين الذات :

«الدهشة الأسيرة» (28)

«ذاهب أتفيأ بين البراعم والعشب، أبني جزيرة
أصل الغصن بالشطوط
وإذا ضاعت المرافئ، واسودت الخطوط
ألبس الدهشة الأسيرة
في جناح الفراشة
خلف حصن السنابل والضوء، في موطن المشاشة.»

كما أن الفجوة في بنية لغوية مكوناتها المواقف «الفكرية» التي تبلورها القصيدة :

«من لا مكان
لا وجه، لا تاريخ لي، من لا مكان»

حيث تنشأ مسافة توتر بين الانتماء واللاانتماء، بين التجذر الطبيعي وانتساب الانسان عادة

الى مكان محدد، وبين الانقلاع من المكان واللاانتماء المطلق، بين امتلاك الانسان لوجه وتاريخ، وبين كونه دون وجه أو تاريخ. وفي مقابل قيام الفجوة في هذين الحيزين، يمكن أن نرى كيف تنعدم الفجوة (والشعرية) اذا حدثت الاختيارات التالية على المحور النسقي :

«من طرابلس
لا قصر، لا أطيان لي، من طرابلس.
أتيت.»

ومن الجلي ان انعدام الشعرية هنا لا يعود الى خلخلة الوزن بالدرجة الأولى، بل الى العودة باللغة والتصورات والمواقف الفكرية الى سياق عادي متجانس اي الى انتفاء الفجوة :
مسافة التوتر. وليس أدلّ على ذلك من أننا حتى اذا وقّعنا الوزن ظلت الشعرية غائبة :

«ومن عمان
لا قصر، لا أطيان عندي من عُمانْ...»

6 ـــ 1 ضمن حركة التوسيع نفسها، تصبح الفجوة قائمة في التصور الرمزي للوجود (تصور بودلير لطبيعة معبداً أعمدته الأشجار، مثلاً[10])، أو في نص قصيدة اسطورية («مدينة بلا مطر» للسياب مثلاً)، او في قصيدة صوفية (الحلاج : أنا من أهوى ومن أهوى انا) ـــ لأن كلاً من هذه المواقف يصبح مكوناً في بنية يدخل ضمنها في علاقات تكشف عن وجود فجوة : مسافة توتر حادة وسأعود الى مناقشة هذه النقاط بشيء من التفصيل في فقرات قادمة.

وضمن حركة التوسيع ذاتها تصبح الصفحات الروائية التي كتبها مارسيل بروست في **البحث عن الزمن المفقود** يصف حفلة في الأوبرا مستخدماً صوراً تنتمي الى عالم البحر، تجسيداً لفجوة او مسافة توتر حادة تنشأ بين محورين للتصور او لتنامي الوصف : المستوى الأول يرتبط بالأوبرا نفسها، والمستوى الثاني يرتبط بالعالم البحري، ويتداخل العالمان، كما يظهر ريفاتير،[11] بسبب حدوث اللفظة في النص، وهي تحمل كلا المعنيين : مقصورة في الأوبرا وجرن الحمام. ومن هذه اللفظة يندفع محوران للنمو وتتسع الفجوة بينهما اذ يُقْمَعُ المعنى الثاني «جرن الحمام» بفاعلية السياق، ويطغى الأول ـــ لكن هذا القمع يخلق رداً فعل حاداً (فرويدية الطبيعة) تندفع لتغمر اللغة والمشهد بعالم الماء. ومن الشيّق أن ريفاتير يصف هذه الصفحات جميعها بأنها **شعرية** مقابل بقية النص النثرية. وهو لا يفسر شعرية الوصف، بيد أن نظرية الفجوة التي أطرحها هنا تسمح بتحسس الشعرية في هذه المسافة من التوتر التي تخلق بين محوري الوصف، من تداخلهما وانفصالهما وتشابكهما ودلالاتهما على رؤيا الذات الفردية المحرومة احتماعيا (الراوية في **البحث عن الزمن المفقود**) لعالم الأرستقراطية الذي لا يستطيع دخوله والذي يتمثل له، لذلك، عالماً من الآلهة البحرية الخفية التي يفصله عنها حاجز كحاجز الصندوق الزجاجي الذي يفصل المتفرج عن الأسماك في الماء.

7 ــ بصورة أكثر دقة وتفصيلاً، يمكن، عن طريق القيام بتحليل متقصٍّ لنماذج شعرية كثيرة ومختلفة، تحليل يرصد أدق التموجات والتغيرات ضمن بنية النص الشعري، وعلى مستوياته المتعددة، أن نميز ونعزل ثم ندرس الأنماط المختلفة للفجوة. وفيما يتلو من فقرات سأحاول رصد الأنماط التي تنبع من التموجات التركيبة، والدلالية والايقاعية والوزنية، وتلك النابعة من الصورة الشعرية، واللهجة، والموقف الفكري، وعلاقة المكونين الرئيسيين للكتابة : الوصف والسرد، أو ما يمكن تسميته في حالات معينة النجوى الداخلية والوصف (علاقة المتكلم بذاته او بالمخاطب او بالغائب، ومعاينته للموضوع رصدياً، على التوالي).

بيد أن ما سأقوم به يميز الانماط البارزة للفجوة فقط، ولا يدعي تأدية حصر كامل لجميع الانماط الممكنة او المتحققة في الكتابة الشعرية فعلاً. ولابد لمثل هذا الحصر الشامل أن يتم تطوريا وبالاعتماد على أبحاث مطولة لعدد كبير من الباحثين.

8 ــ أشرت في فقرة سابقة الى أن الاختيارات الممكنة على المحور النسقي لا نهائية، ويستحيل قبول أي مذهب يصر على حصرها وتقييدها ــ اذا أخذنا من تاريخ الشعر وحرية الابداع مقياسين للحكم. وفيما أقوله رفض واضح للمبدأ الاتباعي الذي عبر عنه في النقد العربي، مثلاً، الآمدي حين أصرّ على المناسبة والملائمة وعلى قرب المعنى في الاستعارة بين المستعار والمستعار له [32] ومن أجل إظهار لا نهائية الاختيارات سأناقش عدداً من الامثلة يأتي أولها لامن قصيدة سريالية (يفترض أنها تغرق في استخدامها للصور المتنافرة أصلاً) بل من قصيدة «واقعية» نسبياً للشاعر الانكليزي ستيفن سبندر كتبها أثناء الحرب الاهلية الاسبانية محسداً بشاعة الحرب ومقته لها، رغم إيمانه بأنها ضرورة مطلقة لانتصار الثورة الاجتماعية العادلة التي تبناها وحارب من أجلها :

«الجبان»[33]
«تحت أشجار الزيتون، من الارض
تنمو هذه الزهرة ....»

وقبل أن أكمل المقطع، سأناقش حركة القصيدة، حتى الآن، في إطار مفهوم الفجوة : مسافة التوتر، تنمو القصيدة في سياق طبيعي، من موجود حسي هو أشجار الزيتون، وتحديد مكاني لحركة مقبلة «تحت» و «من الارض»، ويأتي الفعل ناسبا النمو الى ما يمكن أن ينمو فعلاً في السياق المكاني المحدد «زهرة» وحتى هذه اللحظة يمكن لهذا المقطع أن يكون عبارة في مقالة صحيفة، أو مقالة لعالم من علماء النبات، أو عبارة لشاعر. الخ... وليس ثمة ما يخصصه بالشعر أو يمنحه طبيعة شعرية. وبعد كلمة «الزهرة»، يمكن للقصيدة أن تتنامى على المحور التراصفي تبعاً لسلسلة من الاختيارات اللانهائية على المحور النسقي. مثلاً.

ـ تنمو هذه الزهرة + الجميلة
+ في فصل الربيع
+
+ نموا سريعا

وتبعا للاختيار الذي نقوم به ينتمي المقطع الى كون لغوي دون آخر :
(مقالة عالم النبات، المقالة الصحفية، عبارة الشاعر ...الخ)
في القصيدة ذاتها، يحدث أن الاختيار الفعلي الذي يقوم به الشاعر هو ما يلي :

«تحت أشجار الزيتون، من الأرض
تنمو هذه الزهرة، التي هي ....

وما يحدث هنا هو أن المحور التراصفي قد ازداد تحديدا (تنتفي الاختيارات السابقة المذكورة في (m) جميعا، ليتأكد اختيار واحد من المحور المنسقي هو صيغة اسم الموصول والمبتدأ (هي) الذي يعود على الزهرة. بيد أن اختيارات جديدة تنفتح على صعيد المحور التراصفي والمنسقي، ويمكن تكرار العملية في (M) من جديد لكن ما يحدث في القصيدة فعلا هو أن ما يتلو عبارة «التي هي» هو الكلمة «جرح» وبمجرد ورود الكلمة، أي تحقق الاختيار «جرح» فان العبارة بأكملها تتغير جوهريا، (وتنشأ ضرورة العودة الى قراءتها ومعاينتها في ضوء جديد هو الاختيار المقترح)

«تحت أشجار الزيتون من الأرض
تنمو هذه الزهرة، التي هي جرح»

وليس ثمة من شك في أن الاختيار المتحقق ينسب العبارة الآن الى كون لغوي، رؤيوي وانفعالي محدد ويقصيها عن أي كون آخر. فهي لا يمكن أن تنتمي الى كون عالم النبات، أو الصحفي، بل تنتمي، بالضرورة، الى كون الشاعر، اي الى قصيدة. قد تعزو الفاعلية التي تسوغ وصف العبارة الآن بالشعرية الى عوامل متعددة : المفاجأة؛ خلخلة بنية التوقعات الخ... بيد أني أختار أن أسمي هذه الفاعلية الفجوة : مسافة التوتر. ذلك أن ما يخلق الشعرية هنا ليس الصورة الشعرية وحسب، اي ليس تشبيه الزهرة بالجرح، بل البنية اللغوية الكلية التي يتم فيها الانتقال من الزهرة الى الجرح بالطريقة الواردة في العبارة. اذ يجعل الجرح خبرا للمبتدأ الزهرة.(34)

ما يخلق الشعرية هو الفجوة الفعلية العميقة بين الزهرة والجرح من جهة، ثم وضع هذين العنصرين في بنية لغوية لها صفة الطبيعية «مبتدأ + خبر»، كأننا نقول «التي هي نبتة حمراء»، ثم الفجوة القائمة بين الاختيار المتحقق وجميع الاختيارات الممكنة على المحور المنسقي التي لم تتحقق، وهذه الفجوة هي علاقة ـ علاقة بين المتجانس واللا متجانس؛ بين الطبيعي

واللاطبيعي؛ بين الصيغة المجردة للتركيب اللغوي على مستوى اللغة الورائية Metalangage وبين ما تعبر عنه الآن او، بمصطلحات سوسير، بين اللغة (Langue) والكلام (Parole) بين الخصائص التي تملكها الزهرة والترابطات التي تغريها عادة، وبين الكون الرؤيوي الذي تنتمي اليه الآن عبر ارتباطها بالجرح، والعكس صحيح. هذه الفجوة هي انتقال حاد من كون الى كون، اي خلق لمسافة توتر شاسعة بين كونين، وفعل الخلق هذا هو ما يولد الشعرية.

8 ـ 1 من هنا تكون الشعرية جوهريا لا خصيصة تجانس وانسجام وتشابه وتقارب، بل نقيض ذلك كله، اللاتجانس واللاانسجام واللاتشابه واللاتقارب : لأن الأطراف السابقة تعني الحركة ضمن العادي، المجال المألوف (النثري) أما الأطراف الأخرى فتعني نقيض ذلك : اي الشعرية.

9 في قصيدة مبكرة نسبيا تنتمي الى مرحلة تاريخية كان الشعر العربي الحديث ما يزال خلالها يتطور ضمن أطر المفاهيم الرومانسية للشعر، كتب ادونيس «قصيدة الى الغريبة» (33) تبدأ بـ :

«أسائل ماذا أكتب
لزوجتي الغريبة ـــ العاشقة الصغيرة»

بلغة غنائية عادية، بيد أن انتماءها الفعلي الى لغة الشعر يتم عبر ايقاعها فقط. إن هذا المطلع لا يملك من الشعرية ما يتجاوز عذوبة إيقاعه، واي خلل في الايقاع يطرأ عليه يفقده انتماءه الى الشعر، مثلا :

«أسائل اي شيء أكتبه
لزوجتي الغريبة تلك العاشقة الصغيرة.»

بيد أن القصيدة فجأة تنتقل من محور تناسقي الى محور آخر، خالقة فجوة : مسافة توتر حادة تمنح المطلع نفسه هوية جديدة ضمن بنية القصيدة الكلية :

«وورقي، اذا حضرتِ، يهرب
ويمشي في طرف الحديقة
حمامة تذوب»

ويؤكد بروز الفجوة في «ورقي، اذا حضرتِ، يهرب» أن الفجوة لا تنبع بالدرجة الأولى من الاستعارة، وانما لا تجيء ـ تشخص ـ من عتمة الصورة الشعرية. اذ أن البيت يخلق الفجوة على ثلاثة مستويات 1 ـ «ورقي يهرب»، وهو مستوى ينتمي الى الصورة الشعرية (تشخيص الواضح للورق) و : 2 ـ «اذا حضرت يهرب»، وهو مستوى لا علاقة له بالصورة الشعرية، بل ينشأ من لغة التضاد بين الحضور والهروب. فسواء كان المبتدأ قبل اذا حضرت «ورقي» أو «شخص» فان الفجوة تظل قائمة.

3 ــ العلاقة بين اللغة العادية في البيتين الأول والثاني وبين اللغة الصورية في البيتين الجديدين.

«اسأل ماذا أكتب ؟
غريبة أجفانها سَلالِمٌ وخُطُر
غريبة لأنها تُحب غيرَ نفسها
لأنها تحْيَا لِحَارٍ بائِس
لطفلة شريدة
لأنها، الأعمى تقود خطوه
تفرش عَيْنَيْها لَهُ»

ومن جديد تنتقل القصيدة فجأة وبعد انسرابها في لغة متجانسة عادية الى حد تبدأ معه تفقد انتابها الى الشعرية الا عبر (الايقاع) لتخلق فجوة : مسافة توتر حادة عن طريقين : التغير في التركيب النظمي (Syntax) (لأنها، الأعمى ....)، والصورة الشعرية التي تخلق علاقة توتر بين تعبيرين :

ــ متجانس «تقود خطوه»
ــ ولا متجانس «تفرش عينيها له..»

لأن بين التعبيرين عالما كاملا من التغير والتمايز، والانتقال بينهما هو انتقال من العادي الى الخارق، وعبور للمسافة القائمة بين اللاشعرية والشعرية.

وتستمر القصيدة ضمن الحوار نفسه بين العادي والخارق :

«غريبة لأنها تبدل كل مفصله
بسنبلة»

خالقة الفجوة الآن لا عبر التركيب النظمي ولا عبر الصورة الشعرية، بل على مستوى تصوري صرف يتجسد في المسافة الطبيعية من التوتر الكامنة في الدلالات العميقة على الحب والعطاء المتفجرين من ابدال كل مفصلة بسنبلة.

وهذا الحوار بين اللاشعري والشعري هو حوار بين عالمين للغريبة : العالم العادي (وتفاعلها معه بصورة تحمله الى عالم جديد) والعالم الخارق. ويتجسد ذلك كله الآن في هذه العبارة التي تنتهي بها الحركة الأولى من القصيدة :

«لأنها تحترق»

وحتى الآن يتمثل العادي، ويبدو أن القصيدة تأتي الى ختام حركتها الأولى بنوع من الذروة المعاكسة الخفية، لكنها تستمر كما يلي :

«لأنها تحترق

لكي .... الطرق ....»

وإذا يأتي التركيب «..... لانها .... الطرق» فان القصيدة ترتفع عن الدروة المعا تسه، لأنها تخلق فجوة عبر التضاد، عبر الرابط الاسطوري المشار هنا بين «الاحتراق» وبين «الولادة» إحراق الذات فداء الآخرين وبين اضاءة الطرق لهم.

بيد أن العبارة كما هي الآن غير كاملة طبعاً، فلقد اخفيت متعمداً لفظة تفصل بين «لكي ... الطرق» إن السياق الاسطوري للجملة، كما وصفته قبل قليل، والتركيب اللغوي لها يُشعِرانِ بأن الكلمة المخفية ترتبط بالضوء أولاً، وينبغي أن تكون فعلاً مبنيا للمجهول نائبُ فاعله «الطرق». اي ان الجملة هي : «لكي تضاء الطرق» وهذا تركيب طبيعي لا يملك الفجوة النابعة من العملية الاسطورية كما وصفتها ويمكن ان يمثل بنهاية الحركة الاولى من القصيدة دو إشكال.

بيد ان الحقيقة هي غير ذلك، فما تقوله القصيدة فعلا ليس «لكي تضاء الطرق» ـــ على طبيعية هذه العبارة، بل إن القصيدة تخلخل بنية التوقعات، وتخرق السياق الطبيعي المتوقع، وتلغي الاختيار الطبيعي على المحور المنسقي، وتقوم باختيار آخر على هذا المحور يخلق فجوة : مسافة توتر حادة تزيد في البعد الاسطوري، وثراء التصور الشعري، وتعمق انتماء المقطع الى الشعرية. ويشكل ما تقوله القصيدة فعلا سمة المحور المنسقي واستحالة تحديد الاختيارات المتاحة عليه، ويؤكد المبدأ النظري الذي طرحته في بداية الفقرة السابقة (8) ما تقوله القصيدة فعلا لا علاقة له بالاضاءة ولا ينسب الفاعلية الى ذات خفية تضيء الطرق، بل يقلب ذلك كله وينسب الفاعلية الى الطرق، مختارا الفعل بعيد الاحتمال :

«تجيء» هكذا :

«لانها تحترق

لكي تجيء الطرق»

وليس ثمة من شك في أن الفجوة مسافة التوتر المشكلة الآن تتجاوز الى درجة عالية ما يتضمنه الاختيار المتوقع «لكي تضاء الطرق» لما في نسبة الفاعلية الى الطرق من خلق لحس بالمشاركة عميق بين احتراق الغربة وبين الأشياء الجديدة، والعوالم الجديدة التي تحترق هي للوصول اليها. فهذه العوالم ممثلة بالطرق الجديدة تهرع هي نفسها لتجعل من احتراق الغربة فاعلية خلق وابداع ولا تظل سلبية امام احتراقها «تضاء» وحسب. وهكذا فان الفجوة : مسافة التوتر ليست لعبة لغوية بسيطة، بل إنها تجسيد لرؤيا عميقة للعالم مغايرة للرؤيا المتضمنة في التعبير «لكي تضاء الطرق» رؤيا ترى بين الانسان والعالم تواشجاً عميقا متبادلا؛ فالعالم لا يقف سلبيا أمام الانسان بل انه يشارك (او يجري) الذين يبدلون مقصلة بسنبلة ويحترقون من أجل غيرهم، من أجل طفلة شريدة ورجل يائس، بأن يفتح الطرق لهم ويمنحهم اسراره

بيدخلم أعماقه. وهذه الرؤيا التواشجية مركزية الأهمية في شعر ادونيس كله، وهي تنبيء بالتطورات الجوهرية التي ستتبلور في شعره في المرحلة التالية : مرحلة مهيار الدمشقي، على صعيد الرؤيا الصوفية الموحدة للعالم.

كل هذه الدلالات والأبعاد تتمثل في هذه النقطة التي تبدو ظاهريا بسيطة، على المحور النسقي من الاختيار المتوقع ضمن السياق (لكي تضاء الطريق) الى اختيار آخر غير متوقع لكنه اكثر حميمية في علاقته برؤيا الشاعر (لكي تجيء الطرق). ومن الجلي أن أي تفسير يرفض هذا الاختيار وتعدد الاختيارات المتاحة على المحور النسقي ب «تضاء» او ما يرادفها ينبغي أن يرفض لأنه تطاول على حرية الابداع أولا وعلى الرؤيا الجوهرية للشاعر ثانيا، وعلى الشعرية ذاتها ثالثا.

10 — في سونيت شكسبير المشهورة تتجلى الفجوة : مسافة التوتر اذ تصادف التعبيين التاليين :

A) Shall I compare thee to a summer's day,
Thou art more lovely and more tempe rate
The winds do shake the darling buds of may

B) Shall I compare thee you to Cassius Clay,
You are more dangerous more vigil ant
and harder to beat in aring of play.

ذلك أن فعل المقارنة[36] في (B) يتم في سياق طبيعي، تقوم فيه بين المكونات (أنت، كاسيوس كلي) علاقات تجانس لا تتميز إلا بنسبة محدودة من التفاوت على صعيد التراتب (القوي / الأقوى)، اذ ينتمي الطرفان الى كون واحد (الأنسان) ويتشكلان خصائص تجعل وضعهما في سياق واحد عملا متجانسا لا خصيصة تغاير حقيقي.

أما فعل المقارنة في (A) فانه يتم بطريقة تخلق بين مكونات لا متجانسة، ومتغايرة، علاقات تجانس وتناغم، وتنظم المكونات اللا متجانسة بدءا، على المحور التراصفي، في بنية لغوية تفترض اصلا كون المكونات المذكورة قابلة للتراصف ضمن هذه العلاقات. وهكذا تنشأ الفجوة : مسافة التوتر على صعيدين : أ — وضع اللامتجانس في بنية المتجانس ب — طبيعة الخصائص التي يمتلكها الطرفات المتشققات الآن. والترابطات والتضمينات والصور التي يثيرها كل منهما؛ وهي خصائص يتأكد فيها في آن واحد بعدان : التشابه والتضاد.

على محور آخر، ثمة بين البيتين (2) و (3) في المقطع (B) علاقة عطف (اي تكرار أو تنام متجانس تركيبا ودلاليا) لا تخلق فجوة فعلية، أما بين (2) و (3) في (A) فان ثمة علاقة تغاير تنشأ من الانتقال من لهجة تنبع من العلاقة القائمة بين المتكلم والمخاطب الانساني (اي الحوار ضمنيا) الى المتكلم والغائب الطبيعي (اي الوصف) وهذا النمط من الفجوة بين ابرز انماطها حدوثا في الشعر وهو ما سأسميه «**الفجوة اللهجوية**». كما أن في كلتا الوحدتين فجوة

محدودة تمثل في الانتقال من المفعولية الى الفاعلية بين البيت (1) و (2)، ومن علاقة التعادل او الترابت (ادنى ← أعلى) الى علاقة التفاضل او التراتب (أعلى / أدنى)

كذلك تتمثل الفجوة على صعيد بنية الفصلات اللغوية (Categories) وعلى صعيد التنسيق في تكرار (More) في البيت الثاني، لان هذا التكرار يبدأ بخلق نسق : والنسق مغايرة عن اللغة العائمة اللامتسقة مثل :

« Thou art more Lovely and temperate »

ولا تتمثل قيمة النسق هنا في الاكتمال الايقاعي فقط الذي يحققه تكرار (More) بل في فعل التكرار ذاته كذلك.

II — في بيت أبي تمام :

«مطر يذوب الصحو منه
وبعده
صحو يكاد من النضارة يمطر»

تنشأ فجوة : مسافة توتر على أصعدة متعددة، ثمة، أولاً، صعيد العلاقات بين البنية التركيبية (اسم + فعل + فاعل + عائد) التي تخلق عادة علاقات بين مكونات متجانسة (بيت يفتح بابه)، وبين المضمون الجديد الذي يشغل هذه البنية؛ وثمة، ثانياً، صعيد العلاقات بين المطر / الصحو، التي تتحقق هنا في ضوء جديد خارج على طبيعة كل منهما هو الذوبان الذي يرتبط بالصحو من خلال فعل الحرارة، لكنه هنا يجيء في إطار نقيضها : البرودة، المطر. ثم ان تولد الصحو من المطر هو تولّد الشيء من نقيضه، بما في ذلك من فجوة مسافة توتر حادة تنبع من التوحد بين طرفي ثنائية ضدية، ومن انقسام الواحد الى اثنين في الوقت نفسه، واذ يتنامى البيت وتنقلب العلاقات المتشكلة، يصبح المولِّد، سابقا مولَّداً، والمولَّدُ مولِّداً، فتتحقق الفجوة : مسافة التوتر. ثم يوصف الصحو بأنه يكاد يمطر فتنشأ فجوة جديدة بين الفعل (مقاربة الفعل، لأن العبارة توجد فعلا في خطة التوتر، خطة امكانية الحدث وامتناعه (مطر يذوب / صحو يكاد) وبين اللا محدد والمحدد (الصحو يذوب من المطر دون تحديد A التي تجعل ذلك ممكناً / الصحو يكاد يمطر بسبب ما فيه من نضارة). على صعيد آخر، تنشأ فجوة : مسافة توتر من نمط جديد : ذلك أن بنية البيت، وتبادل المواقع التركيبي النظمية لمكونين (مطر / صحو) يوحي خارجيا بصورة مرآتية، أي بأن الطرف الثاني سيكون عكسا للطرف الأول، بيد أن مضمون الصيغة، في الواقع، ما يزال ينسب الفاعلية الى الصحو «صحو يذوب من المطر»

«صحو يكاد يمطر»

والتوتر هنا ينبع من المواجهة أو من خلخلة بنية التوقعات : من الفجوة بين دلالة البنية التركيبية المتوقعة وبين مضمونها الفعلي.

أخيرا تنشأ فجوة: مسافة توتر على صعيد نظام العلاقات الذي ينتظم فيه كل من طرفي الجملة، فالطرف الأول ينتظم في البنية التركيبية (اسم + فعل + فاعل + عائد) ممهدا لتوقع بأن قلب العلاقة بين المكونين ينتظم في نظام العلاقات موحد الهوية به، لكن البيت يتنامى ليخلق نظام علاقات جديدا هو:

(اسم + فعل + شبه جملة + فعل)

بيد ان الفجوة الأهم تنشأ في البيت على صعيد رؤياه الجوهرية. ذلك أن الصورة التي يقدمها أبو تمام تجسد معاينة للزمن، للحظة الحاضرة التي يرصدها، في اطار علاقات الثنائيات الضدية التي تنتظم القصيدة بأكملها، كما أظهرت في دراسة سابقة، [33] وخلقا للتكامل والانصهار بين هذه الثنائيات بدلا من وضعها في مواقع النفي: ويجسد البيت هذا النزوع الى اكتشاف التداخل والتشابك بين الاشياء والى الغاء الحدود الفاصلة بينها وتجاوز رؤياها كما هي سلسلة من التشابكات التي تلغي الثنائيات. أي أن رؤيا البيت الجوهرية محاولة لتجاوز الفجوة الدلالية والتصورية القائمة بين الاشياء وبين المكونات اللغوية، اي بين الدالات والمدلولات. بيد أن البيت، في الواقع، لا يفعل ذلك عن طريق عملية إيهام مطلقة تلغي هذه الفجوة، بل يجسد كلا طرفي المعادلة: وجود الفجوة الفعلي، ومحاولة الغاء هذه الفجوة. ومن هنا تظل الصورة التي يقدمها أبو تمام ناقصة بتوتر داخلي، حاد يرتبط بالتوتر العميق في رؤيا القصيدة الكلية للعلاقات بين الثنائيات، وبشكل خاص، الثنائية الاساسية: الربيع / المحصم، ويتجلى قيام الفجوة في بنية اللغة في التأكيد على وجود علاقة التتابع الزمني، فيما يأتي هذا التتابع الزمني في حركة أولى:

«مطر يذوب الصحو منه.»

الآن يلغي الوجود المتميز المستقل للطرفين المطر / الصحو. ويرصد وجودهما في لحظة التوالد الفعلية، ويصاغ هذا الرصد في بنية لغوية تشابكية، تبدأ بالمبتدأ (مطر) بأن الجملة الخبرية ستكون خبرا له لكنه يستمر لينسب الفاعلية الآن للصحو (يذوب الصحو) ثم يوحد الطرفان في شبه الجملة (منه). وبهذا فان البنية التركيبية بنية تشابكية يتبادل فيها كلا الطرفين الابتدائية والفاعلية، ويصبح الثاني خبرا لجملة الأول ويلتقي الاثنان في علاقة المكانية (من + هو) وعلاقة الأصل (المطر هو اصل الصحو).

بيد أن هذا الالغاء للتمايز وللحدود لا يستمر، بل ينقلب فجأة الى وعي واضح للزمنية، للعلاقة التتابعية بين المطر والصحو «بعد، صحو» هنا ينفصم الطرفان ويتراكبان في علاقة زمنية تلغي توحدهما السابق، وفي بنية لغوية انفصامية (مطر بعده صحو) ويتعمق الانفصام في حقيقة أشرت اليها قبل قليل هي أن الجملة الجديدة (صحو + ...) ليست جملة تشابكية تداخلية بل جملة وحيدة البعد تنسب فيها الفاعلية كليا الى الصحو وتخلو من فاعلية المطر، أو من التشابك التضافري بين المطر والصحو:

12 ـ نظرا لـلا محدودية الخيارات على المحور النسقي، سأقتبس الآن مثلين الأول أقرب إلى السريالية والثاني قصيدة سريالية فعلا، قصيدة لأدونيس :

«البرق»(38)

«أومأني برق بكى ونام
في غابة الظنون
يجهل من أكون
يجهل أني سيد الظلام
أومأني برق بكى ونام
نام على يدي»

والثاني قصيدة لايلوار :

«أمام العجلات المتشابكة
تضحك مروحة مقهقهة
في شباك العشب الخائفة
تفقد الدروب صورتها»(39)

13 ـ تتشكل الفجوة : مسافة التوتر لا من مكونات البنية اللغوية وإعطائها فقط، بل من المكونات التصورية أيضا، أي لا من الكلمات فقط بل من الأشياء أيضا. هكذا يكون الاقحام أحد المنابع الأساسية الشعرية لأنه يتألف من وضع مكونات وجودية لا متجانسة في بنية لغوية متجانسة ويكون مجرد هذه الموضعة الفيزيائية للأشياء مصدرا للشعرية دون أي عمل تشكيلي إضافي. ولعل هذا النمط من التعامل الشعري مع الوجود أن يكون الأكثر بروزا في السينما منه في الكتابة، لكنه في الأخيرة أيضا يلعب دورا هاما، في قصيدة عبد الوهاب البياتي «سوق القرية»، مثلا تنبع الشعرية من فاعلية الاقحام التي ذكرتها الآن كما يوضح المقطع التالي :

«الشمس والحمر الهزيلة والذباب
وحذاء جندي قديم»(40)

ولكي ندرك الأثر العميق للاقحام المتمثل هنا، يكفي أن نستبدل الشمس بحيوان متجانس مع الحمر الهزيلة :

«البغل والحمر الهزيلة والذباب»

ثم نفتش عما «اختفى»، عما تبخر وضاع، وجلي أن ما تبخر وضاع هو حس الفجوة : مسافة التوتر القائمة بين الشمس والحمر الهزيلة، التي لا تمتلك أيا من عناصر التجانس، لكنها تتموضع الآن متجانسة أما «البغل والحمر والهزيلة» فانها لاتمتلك مثل هذه الفجوة بسبب التجانس التام بين المكونات التي تدخل في تركيبها، وحين نفعل الشيء نفسه بعبارة

و«حذاء جندي قديم» فنقول مثلا «وصراخ حوذي» قديم «فان الشعرية تتبخر الى درجة شبه كلية للسبب الذي أشير اليه قبل قليل أيضا، أقصد انعدام الفجوة.

ويطرح مفهوم الاقحام الذي اعتبره هنا مصدرا خصبا للشعرية سؤالا أساسيا حول امكانية فيض الشعرية مما هو، تحديدا، غير شعري.

ومن الجلي انني في هذه الجملة الأخيرة أثير اشكالية أصيلة في الفكر النقدي العالمي عبر تطوره، تنتمي الى ما أشرت اليه في الفقرة (3)، هي إشكالية امتلاك العنصر المفرد للشعرية او عدم امتلاكه لها.

لقد نفى النقد البنيوي، ابتداء من عبد القاهر الجرجاني، أن تكون اللفظة المفردة شعرية او غير شعرية، جيدة أو رديئة، وأظهر الجرجاني أن كلمة مثل «شيء» قد تعتبر لا شعرية لكنها في سياق معين تفيض بشعرية غنية. بيد أن جملتي الاشكالية السابقة قد توحي بأنني أنسب الشعرية الى العنصر المفرد، لذلك يتطلب الأمر نقاشا مفصلا سأتابعه في فقرة (26)

14 ــ على الصعيد المكونات الأولية للشعرية، ثمة علاقة بين الابداع والتراث الجماعي تبدو للوهلة الأولى خارجة على نطاق الأسس المطورة في هذه الدراسة، لكنها سرعان ما تتجلى بعد التحليل المتقصي، في ضوء آخر. إن علاقة الابداع بالتراث هي علاقة الاستخدام الفردي المبدع للغة، بأصول هذه اللغة وأوضاعها الجماعية. من هنا يبدو ان الشاعر، والشعري، هو استمرار للاستخدام الجماعي للغة المكونة الثابتة المُثبَّتة. غير أن هذه العلاقة يمكن ان تعاين بوصفها باستمرار علاقة توتر حادة بين اللغة المتشكلة الراسخة، وبين الاستخدام الفردي المبدع لها : بين الـ Langue والـ Parole بمصطلح الآن شهيرا.

ان استخدام الكلمات بأوضاعها القاموسية المتحجرة لا يُنتج الشعرية بل ينتجها الخروج بالكلمات عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة. وهذا الخروج هو خلق لما اسميه الفجوة : مسافة التوتر، خلق للمسافة بين اللغة المترسبة وبين اللغة المبتكرة في مكوناتها الأولية وفي بناها التركيبية وفي صورها الشعرية. إن الشاعر، من جهة، يمارس فاعلية جماعية ويمتاح من الروح الجماعية بمجرد أنه يستخدم لغة اصطلاحية معروفة مدركة، لكنه في الوقت نفسه لا يستخدم هذه اللغة بما هي اصطلاح معروف مدرك، بل يدخلها في بنى جديدة تكتسب فيها دورا ، وفاعلية ودلالات جديدة. حينما يستخدم ادونيس مثلا «الجرح» فانه، في آن واحد يمتاح من التراث اللغوي العربي، حيث تعني الجرح شيئا محددا، ويخلق بنية لغوية جديدة للجرح فيها دور وطبيعة مغايران للتراث، أي أنه في استخدامه للجرح يخلق الشعري عبر خلق الفجوة : مسافة التوتر بين الجرح في دلالاته التراثية والجرح في بنية الرؤيا الشعرية الجديدة لديه كما تجلو القصيدة التالية :

«الجرح»(4)

«الورق النائم تحت الجرح

سفينة للجرح
والزمن الهالك عند الجرح
والشجر الطالع في أهدابنا
عروة للجرح

والجرح في الجسور
حين يطول القهر
حين يطول الصبر
بين جوانح خبّنا وموتنا، والجرح
إيماءة، والجرح في القبور
للغة المخنوقة الأجراس
أسمع صوت الجرح
للمحجر المقبل من بعيد
للعالم اليابس اليائس
للزمن المحمول في قبالة الجليد
أشعل نار الجرح»

ولا يقتصر الخروج على الدلالة السياقية المترسخة للمكون اللغوي على الألفاظ المفردة، بل انه يتناول كذلك صيغاً كلية أو مواقف فكرية أو ظواهر ثقافية كاملة.

في التراث الشعري العربي يتبلور هذا الخروج مثلاً لدى أبي الهندي الذي يتناول صيغة كلية وموقفاً تجريبياً كاملاً هو اختراق الستر الى الحبيبة، مرتبطاً ببنية كلية من القيم الفكرية والاخلاقية ومن العلاقات الاجتماعية، وينقله الى سياق جديد هو سياق تجربته الخمرية، موحداً بذلك بين تجربتين اختراقيتين في مواجهة الآخر ــ الجماعة وفكرها القمعي، ومانحاً كلاً منهما دلالات انسانية أعمق بكثير مما تملكه أي منهما بمفردها يقول ابو الهندي :

«وفارة مسك من عقار شممتها يفوح علينا مسكها وعبيرها
سموتُ اليها بعد ما نام أهلها عدواً ولم تلق عنها ستورها»

ويمارس هذا النمط من الفاعلية ابو نواس الذي ينقل ظاهرة ثقافية كاملة هي الاطلال ومعطيات فكرية لمصطلحات الفكر الديني وتصوراته الأساسية من بنية كلية تراثية ليقحمها في بنية تجربته الخمرية مانحاً إياها دلالات وحيوية عميقة فكرياً وشعرياً.(42) وفي كل هذه النماذج تفيض الشعرية من الفجوة : مسافة التوتر التي تنشأ فجأة من اصطدام سياقين او بنيتين كليتين إحداهما بالأخرى ضمن شبكة جديدة من العلاقات ونظام فني فكري جديد

والملحلة التي تبرز البنية القديمة الآن في ضوء جديد. اما الشاعر الذي يتناول هذه الظواهر ذاتها ويستخدمها في بنى متطابقة مع البنى التي استخدمت فيها سابقا فانه لا يعدو أن يكون ناسجا على منوال تقليدي، وبدلا من أن تفيض العبارات بشعرية غنية، فإنها، على العكس، تتقلص الى مستوى الصيغ الجاهزة الميتة، ولعل هذا الفرق أن يبرز بوضوح حين نقارن استخدام عمر بن أبي ربيعة لصيغة امرىء القيس «سموت اليها بعدما نام أهلها» في سياق الغزل ـــ المرأة نفسه الذي استخدم امرؤ القيس فيه الصيغة، وبين استخدام أبي الهندي لهذه الصيغة ضمن بنية فكرية خمرية جديدة. إن عمرا هنا مقلد مستعير وابو الهندي فنان مبدع، الأول يفقد اللغة طاقاتها الشعرية المتحققة، والثاني يفجر فيها امكانيات شعرية جديدة أغنى من الطاقات المتحققة فيها.

ويتبلور الخروج الذي أصفه على صعيد الرؤيا الشعرية بأكملها في تعامل ابي تمام مع مفاهيم تراثية عميقة كمفهوم الحلم، في بيته المشهور

«رقيق حواشي الحلم لو أن حلمه   بكفيك ماماريْت في أنّهُ بُرْدُ»

لقد جسد أبو تمام، بهذا الخروج بالحلم من بنيته التراثية الى بنية جديدة، لا فجوة دلالية ولغوية فقط، بل فجوة حضارية كاملة، فجوة حدثت بين عالمين كانت شخصية البطل الحليم في الأول منهما تمثل «الثقل والرجحان والرزانة» كما قال الآمدي، متهما ابا تمام بالجهل بالتراث بسبب بيته هذا، وكما عبر الفرزدق:

«أحلامنا تزن الجبال رزانة   وتخالنا جنـــاً إذا ما نجهـــلُ»

أما في الثانية منهما فان الحلم أصبح ينتمي الى عالم من الرقة والنعومة والتحضر الفكري والرهافة النفسية والشعورية. عالم تغيرت فيه بنية العلاقات الاجتماعية، ودور البطل الحليم من فضّ الخصومات وتسوية الخلافات بالتوسط بين القبائل المتنازعة، الى السماحة والعطاء الرفيق الرقيق، ودفق الثراء والاعانة على الانتماء الى بيئة حضارية مترفة.

15 ـــ على المستوى التصوري، تنشأ الفجوة : مسافة التوتر في لغة الشعر باقحام مفهومين (او اكثر) او تصورين او موقفين لا متجانسين، او متضادين في بنية واحدة يمثل فيها كل منهما مكونا اساسيا، وتحدد طبيعة التجربة الشعرية جوهريا بطبيعة العلاقة التي تقوم بينهما ضمن هذه البنية. ويجسد مثل هذه الفجوة النص التالي لأبي نواس :(43)

«اذا التقى في النوم طيفانــا	عاد لنا الــوصل كما كانــا
يا قرة العيــنين، ما بالنــا	نشقــى ويلتــذّ خيالانــا
لو شئت ـــ إذ أحسنتِ لي في الكرى	أتممت إحسانك يقظانـــا
يا عاشقين اصطلحا في الكرى	وأصبحا غضبى وغضبانــا
كذلك الأحـــلام غدارة	وربما تصدق أحيانــــا»

تنبض شعرية النص هنا من شبكة العلاقات التي تتشكل على عدد من المحاور من جهة وبين المحاور المتعددة من جهة أخرى، وينشأ كل محور من دخول مكونين في علاقة محددة لا تعني بذاتها بل من خلال موقعها بالنسبة للعلاقات التي تتشكل على المحاور الاخرى للنص. ثمة ، أولا، المحور **أنا / أنت**، ثم المحور **طيفي / طيفك**؛ ثم المحور **النوم / اليقظة**، ثم المحور **الشقاء / السعادة**، وأخيرا المحور **اللقاء / الفراق**، ثم المحور **الاصطلاح / الغضب**، ثم المحور **الصدق / الكذب**، وأخيرا المحور **الماضي / الحاضر** الذي تتحرك ضمنه جميع المحاور المذكورة سابقا. وتنبع الفجوة : مسافة التوتر من الخلخلة الحادة التي تطرأ على كل محور تنمو عليه لحظة لقاء وكينونة مشتركة للذاتين أنا / أنت. فالماضي كان لحظة وصل، لكنه أصيب بالخلخلة فأصبح زمن انقطاع، واليوم الآن لحظة وصل لكنه يتخلخل اذ يفيق العاشق / العاشقان من النوم فيصبح لحظة تمزق وانفصام، والخيالان / الطيفان يعيشان كينونة مشتركة زمنا، **لكن الخلخلة تأتي** فتنهار الكينونة المشتركة، والعاشقان يصطلحان في الكرى، لكن اليقظة تأتي **لتخلخل الاصطلاح فيعود** الى غضبي وغضبان، وأخيرا فعلى محور الخاص الفردي والعام المشترك تكون الاحلام ذاتها صادقة (حينا) لكنها في مقابل ذلك غدارة (عادة).

أما المحور الحاضر / الحاضر فان خلخلة من نمط آخر تملأه بتوتر دائم فهما في الحاضر غضبي وغضبان، لكنها مع ذلك ما تزال تنادي «قرة العينين».

وتتمثل الخلخلة الاساسية في المفارقة الحادة التي تطغى على العلاقة بين الخيالين والعلاقة بين الذاتين، وتنشأ الفجوة أصلا من حدة الانفصام الاساسي بين الذات وطيف الذات : فالذات تنقسم على نفسها لتخرج منها خيالا (طيفا) قادرا على الدخول في علاقة مستقلة تماما عنها مع كائن آخر هو طيف المعشوق / العاشق. وتغدو هذه الفجوة منبعا لتوتر حاد بين مصير الذات ومصير الطيف قادر على السعادة، والمصالحة، والرضى، والكينونة المشتركة، والاحساس، أما الذات فانها عاجزة عن ذلك كله.

بل إن الطيف ليستقل حتى يصبح له زمنه الخاص (الحلم، النوم) المستقل «إطلاقا» عن زمن الذات (اليقظة، الواقع)، كذلك يمتلك طيف القدرة على تحويل الزمن (إعادة الحاضر ماضيا هو زمن الوصل) فيما تعجز الذات عن تحويل الزمن (يبقى الحاضر حاضرا هو زمن الفراق والصد). ويعمق الفجوة القائمة بين الذاتين والطيفين أن العلاقة بين الذاتين ليست علاقة وحيدة الطرف : أي بين عاشق موله ومعشوق يكره، بل علاقة عشق وسلام وتناغم ومشاركة ـــ علاقة بين عاشقين : يشقيان معا، ويغضبان معا ويعانيان مصيرا واحدا في اليقظة، ومصيرا واحدا في الحلم هو نقيض مصيرهما في اليقظة.

وهكذا فان تجربة الاتحاد الاساسية تعمق حدة تجربة الانفصام الاساسية وتزيدها توترا وراحا، ويتبلور الانفصام، أخيرا، على صعيدين : 1 / الانفصام في **اللغة**، اذ تنتقل القصيدة من العلاقة أنا / أنت (المتكلم / المخاطب) الى وصف العاشقين بلغة **الغائب**، (يا عاشقين

اصطلحا... وأصبحا) كأنما تنفصم الذاتان عن وجودهما لتصبحا غائبتين، أي تصبح الأنا آخر، 2 / الانفصام في **طبيعة الاحلام** التي توصف الآن في وجودها العام بأنها نقيض لوجود الحلم الخاص في قصيدة : فحلم القصيدة يصدق (يعيد الوصل) أما الاحلام فإنها تغادر. وأخيرا فإن ثمة انفصاما على صعيد أعمق : اذ أن الحلم يجمع العاشقين لكن النوم الذي يؤدي الى الحلم هو ممارسة لعاشق واحد، أما الآخر فلا يعيش هذه التجربة بل يظل نائيا منفصماً

بهذه الصورة، تكون القصيدة قد تنامت من خلال خلق الفجوة : مسافة التوتر بين مكوناتها على صعيد تصوري أومفهومي دون أن يكون في بنية التراكيب الجزئية ذاتها خلق لفجوات من النمط الذي نوقش في فقرات سابقة.

16 ــ وصفت الشعرية بأنها يمكن أن تتجلى في إطار الفجوة : مسافة التوتر التي تنشأ لا على صعيد المكونات اللغوية الجزئية فقط، بل على صعيد المواقف الفكرية والرؤى الكلية التي ينبع منها النص الشعري. ولعل في قصيدة امرىء القيس «أرانا موضعين» ما يوضح هذا التجلي للشعرية توضيحا كافيا، بشكل موجز الآن، قبل أن أخصص فقرات مستقلة للدراسة فيما بعد. تبدأ القصيدة بالبيتين التاليين :

«أرانــا مُوضِعين لأمــــر غَيْبٍ وَنُسْحَــرُ بالطعـام وبـالشراب
عصافيــــرٌ وذُبّـــــانٌ ودُودٌ وأجرأُ مِنْ مُجَلِّحة الذئاب»(44)

مؤسسة فجوة : مسافة توتر حادة بين موقفين من الوجود الانساني، موقفين يمثلان ثنائية ضدية يبدو معها الانسان عالقا في شبكة لا يستطيع الافلات منها تصنعها المفارقة بين واقعه، بين حتمية مصيره، وبين سلوكه اليومي وعماه عن هذه الحتمية. الانسان كما تعانيه القصيدة «مسرع باتجاه أمر غيب» نحو مصير ميتافيزيقي مجهول يبتلعه ويدمره؛ ومع ذلك فانه يسحر بالممارسات الجسدية الفيزيائية للمعروف والمدرك حسياً وبصورة فورية : الطعام والشراب. الانسان، في رؤيا القصيدة، ليس أكثر من حشرة : عصفور أو ذبابة أو دودة، عاجزة عن الانفصام عن التراب واهية امام القوى الحقيقية في الكون؛ ومع ذلك فانه شعر. وهذا شعر ينتمي الى الشعرية لا لأنه موزون مقفى يدل على معنى، كما حدد(45) قدامه بن جعفر الشعر، (46) بل لأنه يفيض من بؤرة من التناقضات الحادة المأساوية في الوجود الانساني ــ بؤرة تفيض منها مسافة توتر مدهشة بين صورة الانسان وغيبوبة مصيره.

وهذه الفجوة لا تتنامى بين المكونات اللغوية الجزئية وحسب، بل بين «واقعين»، بين موقفين، بين رؤيين للشرط الانساني : هما رؤيا الانسان لنفسه ورؤيا الشاعر له، الادراك الفردي الحاد للتناقض بين وجود الانسان ووعيه، والغفلة المطلقة الجماعية عن هذا التناقض والاستسلام لوعي جزئي للوجود الانساني. واذ تتنامى القصيدة، فإن الادراك الفردي للمصير

الجماعي يبدأ بنسج المأساة الفردية نفسها : مأساة وعي الشاعر للموت ورؤياه له باعتباره نسيج الوجود الانساني والفردي ايضا ونهايته الحتمية. ويتجه المصير الفردي الى الموت بطغيانه لتجربة مأساوية عميقة، فيما تتجمد صورة الجماعة على ما هي عليه من سطحية وغفلة. **وتنتهي القصيدة**، بعد غورها في مصائر انسانية أخرى انحلت في الموت، بهذه اليقينية الساحقة **السوداء :**

«وأعلم انني عما قريب سأنشب في شب اظفر وناب
كما لاقى أبي عمرو وجدي ولا أنسي قتيلا بالكلاب»

17 ــ ثم إن الفجوة : مسافة التوتر التي تنبع من الموقف الفكري قد تكون أكثر تحديدا عقائديا (ايديولوجيا) فتتجلى على صعيد توضع فيه الذاته مثلا، في مواجهة الآخر بحيث تقوم بينهما، اي بين المكونين الكليين، فجوة حادة متجاوزة ما قد يتكون على صعيد البنية اللغوية الصرف من فجوات تركيبية، او صوتية، أو إيقاعية، ولعل أبرز نموذج لهذا النمط من الفجوة أن يكون تجربة الخروج في الأدب، وفي الشعر بشكل خاص، حيث تتأسس علاقة تضاد حادة بين الداخل والخارج، والداخلي والخارجي. وسأمثل على ذلك بتجربة عروة بن الورد، الخارجي الأول في التراث العربي. يقول عروة واضعا ذاته نقيضا لذات الآخر، في قيمة، وخلقه، وعلاقته بالآخرين :

«اني امرؤ عافي إنائي شركة وأنت امرؤ عافي انائك واحدُ
أتهزأ مني أن سمنت وأن ترى بوجهي شحوب الحقّ، والحقُّ جاهدُ(47)
أقسم جسمي في جسوم كثيرة وجسمك موفور وزادك واحدُ

وترتبط تجربة الخروج، جذريا، بالموقف الثوري وتصبح أحد تجلياته البارزة. وهي تستقي شعريتها من منابع الشعرية ذاتها التي تختفي وراء الموقف الثوري، كما ستحاول فقرة لاحقة ان تظهر بصورة اكثر تفصيلا.

18 ــ يتمثل احد المنابع الرئيسية للفجوة : مسافة التوتر في لغة التضاد؛ وبلغة التضاد هنا أقصد جميع أشكال المغايرة والتمايز التقابليين بين الاشياء في اللغة وفي الوجود. ويبدو لي أن هذه الفرضية قد تكون بين أكثر الفرضيات حول الشعرية خطورة وجوهرية. إننا اذا احسنا اكتناه التضاد، وتحديد مختلف أنماطه، ومناحي تجليه في الشعر، استطعنا في خاتمة المطاف ان نموضع أنفسنا في مكان هو الاكثر امتيازا وقدرة على معاينة الشعرية وفهمها من الداخل وكشف أسرارها.

ولعل أول ما ينبغي مواجهته في امتحان هذه الفرضية هو العرف السائد في تصور عملية الخلق الشعري عبر عصور الشعر والنقد : هو أن **المشابهة**، بأنماطها المختلفة، وفي تجلياتها المتعددة من تشبيه وتمثيل واستعارة ورمز، هي العلاقة الجوهرية في الخلق الشعري. اذ يبدو أن

هذا العرف يمثل نقضاً ضمنياً للفرضية التي أطرحها هنا والتي تزعم أن التضاد هو المنبع الرئيسي للفجوة : مسافة التوتر، وبالتالي للشعرية.

بيد أن استغواراً نقدياً لهذا التعارض الواضح بين العرف الشعري والفرضية المطروحة يظهر أن هذا التعارض عرضي هامشي وخارجي فقط. ومثل هذا الاستغوار مشروط بدراسة علاقة المشابهة، أو بشكل ادق، علاقة المشابهة كما تتجلى في الخلق الشعري، في دراسة جديدة.

في كل تشبيه او تمثيل او استعارة او رمز، يتم تناول شيء ما عبر شيء آخر. هذا التحديد قد يكون القدر المشترك بين مختلف تحديدات هذه الانماط من التأليف. ولقد افترض لقرون طويلة ان هذه العملية (تناول شيء عبر شيء آخر) هي جوهرياً ادراك لمشابهة قائمة، او مكتشفة، او مبتكرة، بين الاشياء، وافترض لذلك أن المشابهة هي جوهر العملية الشعرية. وقال ارسطو، مثلاً «ان الاستعارة علامة العبقرية»، كما قال الجرجاني إن ادراك الشبه بين الاشياء هو موضع التفاضل بين الشاعر والشاعر، اذ كلما ازداد الشبه خفاء كلما ازدادت دلالة اكتشافه على تميز الشاعرية التي حلته[48].

وليس غرضي الآن أن أشكك في صحة هذا التصور : أي في كون العملية المشار اليها تنبع من ادراك المشابهة بين المكونات، لكن غرضي هو أن أشكك في أن المشابهة هي عنصر طاغ او وحيد في العملية المذكورة (تناول شيء عبر شيء آخر)، اذ يبدو سليماً في تاريخ النظرية النقدية، كما هو سليم في تاريخ الشعر، أن المشابهة المدركة او المفترضة أو المعبر عنها، هي عادة متضمنة، وأنها، حتى حين تكون صريحة، مشابهة محدودة.

لقد اصرّ الجرجاني، كما أصر أرسطو قبله، ثم كما أصر كولوريج (Coleridge) بعدهما، على أن المشابهة الاسمى هي تلك التي تكتشف بين مختلفات، لأن التشابه المطلق يعدم التشبيه والاستعارة او الرمز ويمنع تدفق الشعرية. وقد طرح ريتشاردز فيما بعد فرضيته المعروفة في أن الاستعارة لا تقوم في الواقع على المشابهة بقدر ما تقوم على المغايرة او الاختلاف. من هذا المنظور، ما هي الدلالة الحقيقية لنشوء عملية استعارية، أو لتلمس الشبه بين المختلفات، او لعبثية الاشارة الى الشبه بين المتقارب أو المتحدات الهوية؟

الدلالة، في تصوري، هي أن المشابهة بذاتها وفي ذاتها ليست العنصر المولد للصورة وليست، بالتالي، العنصر الذي يفجر الشعرية. بل ان المشابهة شعرية بقدر ما تمنح الفرصة لادراك المغايرة او التأكيد التضاد واضاءته وبلورته. وبكلمات أخرى، إن المشابهة شعرية بقدر ما تسمح بخلق فجوة عميقة بين الاشياء في وجودها الجدلي، اي في علاقات تشابهها وتضادها او تمايزها. وكلما اتسعت الفجوة المخلوقة (او المكتشفة) كلما كانت الصورة أعمق فيضاً بالشعرية وأكثر ثراء بها، أي كلما كانت إضاءة المشابهة للطبيعة المتمايزة للاشياء، للتضاد القائم بينها، كلما كانت أكثر إشراقاً وبهراً[49] وتدعم هذا التفسير معادلة منطقية بسيطة : اذا كان صحيحاً أن المشابهة هي عنصر الشعرية، ينبغي أن يكون ازدياد درجة المشابهة، ثم

البلوغ الى المشابهة المطلقة، قادرا على توليد طاقة اكبر من الشعرية. وهذا ببساطة، ليس صحيحا أو مقبولا حتى في العرف النقدي السائد الذي يعتبر المشابهة مصدر الشعرية. أما عكس ذلك، هو القول بأن التضاد مصدر للشعرية (لأنه مصدر الفجوة : مسافة التوتر) فانه يقود الى النتيجة التالية : هي أن ازدياد درجة التضاد، ثم البلوغ الى التضاد المطلق، قادر على توليد طاقة اكبر من الشعرية فانه يسلم (يتمثل ذلك في الطباق التقليدي وفي مفهوم الثنائيات الضدية)، وبهذه النتيجة السليمة فان من الواضح أن مولد الشعرية في الصورة، وفي اللغة، هو التضاد لا المشابهة ويدعم سلامة هذه النتيجة ايضا تاريخ الشعر وتطور الصورة الشعرية عبر الالفي سنة الماضية من النشاط الفني الانساني. فالصورة تتبع خطا بيانيا يبدأ بالمشابهة الجزئية ثم يصل عبر مدرسة البديع العربية، مثلا، والشعر الميتافيزيقي الانكليزي، ثم الرمزية والسريالية الى خلق صورة شعرية تطغى عليها فجوات واسعة وتضاد حاد بين أطراف الصورة.

وهكذا يسير تاريخ الشعرية من صورة امرىء القيس «وليل كموج البحر أرخى سدوله» الى صورة رامبو» أيها الليل الثلجي الأبيض. وفي الواقع أن الصورة السريالية تعدم، بقدر ما تستطيع تأكيد ذلك نقديا، علاقات المشابهة بصورة شبه كاملة، لتقحم الاشياء المتضادة في علاقات جديدة كما تجلو الصورة التالية من قصيدة لاندريه بريتون

«الاقدام تحت سحابة الفواكه تدور حول البيت الزجاجي»

والقصيدة التالية لجان آرب

أوراق مثمرة(50)

«العمر يعيش من شجرة الى شجرة
عبر الهواء الذي بات يتيما»
يعيش كبيضة
تلف ثمرة
على حبل مشدود بين جناحين
الهواء يعمر الاجنحة
الثمار تولد من الاجنحة
أوراق الاجنحة تنزف
على اذيال الهواء»

ما هي العلاقات الممكنة او القائمة فعلا بين الغيوم والفاكهة أو بين العمر والبيضة بحيث تسمح، من منظور المشابهة والتقليد الشعري، بالحديث عن «سحابة الفاكهة» وعن «العمر الذي يعيش كبيضة» بالطريقة التي يتحدث بها بريتون وآرب في قصيدتيهما ؟ أليست المغايرة، والتضاد هما بالاحرى الاساس الذي استندت اليه صورة بريتون مثلا في توحيد المكونين في جملة لغوية واحدة تنبع من صيغة الاضافة التي تقوم اصلا على تجانس بين المضاف والمضاف

اليه، تجانس هو الآن معدوم في الجملة المعطاة «سحابة الفواكه» : وتتبع الخط البياني لتطور الصورة الشعرية يمكننا في الواقع أن نقرأ تاريخ الشعر ــ وتاريخ الادب بشكل عام ــ باعتباره تاريخ الفجوة : مسافة التوتر وتطورها من الكلاسيكية الى السريالية ومدارس الحداثة المختلفة. وكتابة مثل هذا التاريخ للفجوة واتباعها المستمر لا على الصعيد اللغوي الصرف فقط، بل على صعيد تصور الفنان لنفسه وعلاقته بالآخر، والمواقف الفكرية والرؤى الابداعية،(51) وعلى صعيد تصور بنية العمل الادبي أو الفني ستكون مهمة شاقة دون شك، لكنها ستكون أيضاً مليئة بالاثارة والكشوف الفنية. وهي مهمة تنتظر الانجاز بالحاح.

18 ــ 1 من الشيق أن أهمية التضاد تتأكد في الابداع الفني عبر التاريخ، رغم أن ذلك لا يقود، على مستوى نظري، الى تطوير نظرية تربط بين الفن والتضاد بدلاً من الفن والمشابهة. في قصيدة(52) لأبي دوليل (Abdé Delille)، مثلا لا تدور حول طبيعة الفن، بل حول علاقة النبيل بالعامي (ضمن البنية الطبقية للمجتمع الفرنسي) تمدح القصيدة النبيل وتهجو العامي بالمقارنة، واصفة إياه بأنه «في جهله المؤسي يرى كل شيء دون مبالاة»، ثم تصور علاقته بالفن كما يلي :

«لا، ليس من أجله، في لوحاته الجليلة
شكّل الرسامُ العظيم التضادات المتناغمة»

فعمل الرسام العظيم هنا، العمل السامي الذي يعلو على فهم «العامي» وقدرته على الادراك، عمل يتم لا عبر تشكيل المشابهة، بل عبر خلق «التضادات المتناغمة».

وتستمر القصيدة :

«إن الحكيم وحده، العارف بقوانين الكون
يستطيع أن يقدر البركة الخالصة في الحقول :
إن الطبيعة لتوجد من أجل راعي الفنون».

لعل هذا التأكيد على كون التضاد الفاعلية العميقة في بنية الأساليب الصورية التي يبدو، خارجيا، أنها تقوم على التشابه، أن يسوغ الى درجة اكبر حين يدعم بالاشارة الى أنه حتى في اللفظة المفردة، يبدو أن الخصيصة الطاغية التي تمتلكها اللغة في الخلق الشعري ليست التوحد والتشابه بل المغايرة والتضاد.

ولعل ابرز ما يجلو هذه النقطة تصوُّرُ ماند لستام للفظة الشعرية بالطريقة التالية :

«كل لفظة هي حزمة من المعاني التي، بدلا من أن تتوافد لتنصب معا في النقطة الرسمية ذاتها، تشع باتجاهات متنوعة متعاكسة». (53)

ومثل هذا الادراك لأهمية التضاد وقدرته على الاضاءة يتمثل ايضا في المبدأ المستقر في الفكر العربي القديم وفي الشعر العربي كذلك وهو : «والضد يبرز حسنه الضد» كما يعبر صاحب قصيدة «الدرة اليتيمة».

18 ــ 2 كما تنشأ الفجوة من ادخال مكونين متضادين في علاقة جديدة، ينشأ نمط متميز منها من عملية مضادة تقريبا، هي احداث شرخ أو انفصام في الواحد المتجانس يؤدي الى انقسامه الى اثنين، ولأن هذا النمط ليس موجودا طبعيا في الفكر او العالم الخارجي فانه يكون سمة مميزة للابداع الفردي اذ يتجذر في رؤيا فردية محض للعالم وللذات وللكائنات، رؤيا تحويلية بالمعنى العميق للكلمة تتناول موجودات العالم لا عبر علاقات المشابهة او التجاوز التي تربطها بغيرها، بل بأن تغلغل في صلابة الأشياء ذاتها عوالم جديدة وأبعادا طرية ليست كائنة فيها بل هي وليدة الفاعلية الشعرية الحوارة. بمثل هذه الفاعلية يواجه أبو تمام العالم متناولا الواحد وقاسماً إياه الى اثنين، مولدا فيه قدرة الحركة والاضاءة باتجاهين مختلفين، في «عمورية» مثلا، يرى أبو تمام الحريق الذي يلتهم المدينة، لكن ما يراه مدركا بصريا محددا يتحول في مصفى شاعريته من مكون وحيد البعد الى مكون ينقسم على نفسه فيصبح الضوء الذي يشع من ناره صبحا شحب او ليلا أضيء، ثما يمحيها السواد او سوادا يشقه الضوء، في هذه البنية الصورية العجيبة :

«حتى كأن جلابيب الدجى رغبت | عن لونها او كأن الشمس لم تغب
ضوء من النار والظلماء عاكفة | وظلمة من دخان في ضحى شحب
فالشمس طالعة من ذا وقد أفلت | والشمس واجبة في ذا ولم تجب»

كذلك يبصر الشاعر الاجساد المصفرة مخضورة بحمرة قانية فيتحول المرئي الواحد المحدد الى معطى رؤيوي كثير لا محدد بتفجر الحمرة حمرتين : حمرة تفيض من القتل وحمرة تفيض من التقوى والتعبد، حمرة ترتبط بالجهاد المسلح للوصول الى الله (لكنه جهاد يتم عبر فعل القتل) وحمرة ترتبط بالجهاد والتصل الخاشع الى الله :

«كم بين حيطانها من فارس بطل | قاني الذوائب من آني دم سرب
بسنة السيف والخطي من دمه | لا سنة الدين والاسلام مختضب»

واذ تنقسم الحمرة، تخضع الأشياء كلها لهذا الانقسام : فتصبح السُّنَّة سنَّتين : السُّنة المدركة المحددة (سنة الاسلام) وسنة جديدة مبتكرة في وهج فاعلية الابداع هي ما تخطه ادوات القتل وترسمه وتنفذه (سنة السيف والخطي).

ويتجلى الأثر العميق لهذه الفاعلية اذ تتناول مفاهيم ميتافيزيقية مجردة ثم تخلخل كينونتها المستقرة في الذهن الانساني وتخضعها لهذا الانقسام في صورة فياضة ترى الموت لا موتاً واحدا بل موتين، والحياة لا واحدة بل حياتين، محولة المادي الذي يشكل أداة الموت الى موت، والمادي الذي يشكل اداة الحياة الى حياة :

«ان الحمامين من بيض ومن سُمُر | دلوا الحياتين من ماء ومن عشب»

ومن هذا التوليد المستمر للاثنين من واحد، ثم من ادخال الاثنين المتضادين في علاقات جديدة، تتشكل بنية القصيدة بأكملها، مقدمة نموذجا فريدا لهاتين الفاعليتين لا كُلًّا على حدة، في نص مستقل، بل في تشابكهما وتفاعلهما عبر النص الواحد، وذلك انجاز يفيض بالشعرية من منابعها الاصلية.

19 ــ بطريقة أكثر تنظيما واطرادا، يمكن تحديد الفجوة : مسافة التوتر من خلال تجلياتها المتنوعة بتقسيمها الى انماط مختلفة. فهي يمكن أن تنشأ على المستويات المتعددة للبنية اللغوية كلا على حدة، وعلى اكثر من مستوى معا. ولعل ابرز أنماط الفجوة : مسافة التوتر أن تكون الأنماط التالية : الايقاعية، التركيبية، الدلالية، التصورية، الموقفية؛ وقد ناقشت حتى الآن جميع هذه الانماط باستثناء الفجوة الايقاعية، التي سأخصص لها الفقرة التالية.

20 ــ الفجوة : مسافة التوتر الايقاعية.

ينشأ الايقاع ــ لاضع الأمر بصورة مختزلة تقريبا ــ من تكرار ظاهرة صوتية على مسافات معينة وبطبيعة مغايرة للظواهر الصوتية الأخرى في النص. وهو ينشأ غالبا من تفاعل عنصرين متمايزين وصفتهما في دراسة سابقة[54] بـ (S/L). لكن شرط الايقاع الجوهري هو انعدام الانتظام المطلق، اي وجود فجوة : مسافة توتر بين المكونات الايقاعية. ولعل هذا الشرط أن يكون مطلقا في الشعر عبر تاريخه، لكنه يخضع لشروط تاريخية معينة تدخل عليه درجة من التنوع. فالفجوة : مسافة التوتر اكثر بروزا، مثلا، في الشعر العربي الحديث منها في الشعر العباسي؛ وهي أكثر بروزا في الشعر الجاهلي منها في الشعر العباسي، وهكذا.. أحد الطوابع الاساسية لشعر الشاعر. إن شعر أدونيس مثلا، يقوم باستمرار على خلق فجوة : مسافة توتر اكثر حدة بين الانتظام الايقاعي المتوارث واللا انتظام الايقاعي الذي يخلقه الشاعر الفرد. من هنا تتداخل في شعره مكونات إيقاعية يمتنع ورودها في الشعر تبعا للمقاييس التعليمية السائدة في العروض.

إن حركة القصيدة لدى ادونيس من (فاعلن) الى (فعولن)، مثلا، تخلق مسافة توتر حادة لا على الصعيد الايقاعي وحسب، بل على صعيد البنية الكلية للقصيدة وتؤسس بذلك جو الشعرية الثري، كما يحدث في :

A ــ «أصل الغصن بالشطوط
وإذا ضاعت المرافيء واسودت الخطوط»

أو في :

B ــ «إننا ندفن النهار القتيل
إننا نكتسي برياح الفجيعه
غير أنا غداً نهز جذوع النخيل»[55]

في مكان آخر، قدمت دراسة مطولة للعلاقة البنوية بين حركة الايقاع ورؤيا القصيدة التي ينتمي اليها المقطع (A)، ولذلك سأناقش هنا المقطع (B) فقط.

يرد المقطع في قصيدة بعنوان «الصخرة العاشقة»، بعد افتتاح القصيدة بحركة انسيابية تنفح بلهجة الوصول بعد عناء الرحيل عبر مسافات شاقة وعرة. ويؤكد إهداء القصيدة الى يوسف الخال، رفيق ادونيس في رحلة الشعر العربي ورحلة مجلة **شعر**، هذا الحس بالسفر العتيد عبر مشقات قاسية. وتبدأ القصيدة لا في لحظة البدء أو في مسافة الطريق، بل لحظة النهاية، لحظة الوصول الى طرف الرحلة، في روعة انتصار المغامرة الطافحة بالتحدي. وفي هذه اللحظة يصبح الطريق الذي قطعه المغامرون الراحلون «صخرة عاشقة» متناغما تناغما كليا مع السائرين : يتوحد السائر بالمسير والطريق بطارقه :

«الرحيل انتهى والطريق
صخرة عاشقة».

وفي هذه الحركة، ينساب الايقاع مترامياً، مديداً، تلعب فيه (فاعلن) بصورتها الكاملة وبالنبر على مقطعها الأول، دورها الكامل، مجسدة خطوات وئيدة متزنة متناسقة، متوازنة المسافات، لا حركة حدة فيها ولا اضطراب !

(— 0 — — 0 — 0 — — 0 — 0 — 0 — — 00)

(— 0 — — 0 — 0 — — 0)

في هذا التكامل للايقاع والرؤيا، للمسافة النفسية والمسافة اللغوية حس بالقرار، كأن القصيدة تنتهي بدلا من أن تبدأ. بيد أن الحركة الثانية الآن تفاجيء هذا القرار ببداية حادة معلنة، إيقاعيا حتى لو لم تعلن دلاليا، أن النهاية ليست نهاية، وأن القرار ليس قرارا، وأن الوصول ليس بلوغا لسدرة المنتهى بل إن القرار لحظة هدوء مؤقتة في نقطة يبدأ لديها الفعل الحقيقي : كأن الرحيل نفسه لم يكن الفعل الحقيقي والمقصد، بل الطريق الى لحظة الفعل. هكذا يأتي المقطع (B) مجسدا حركة انشراخ حادة في الهدوء الساجي، وفعل عنف يبدأ اتجاها للقصيدة جديدا. ويتجسد ذلك كله في البنية الايقاعية متواشجة مع البنية الدلالية :

«إننا ندفن النهار القتيل»

فالفعل «ندفن» مليء بعنف لم تكن الحركة الأولى (التي وصفتها بأنها نهاية لا بداية) لتسمح بتوقعه، وهو يؤسس علاقة جديدة كل الجدة بين الـ «نا» وبيننا، من جهة، وبين الـ «نا» والأشياء من جهة اخرى. في الحركة الأولى ثمة تناغم عميق بين الـ «نا» والأشياء يصبح فيه الطريق صخرة عاشقة، أما هنا فان علاقة عنف وقتل تنشأ بين الـ «نا» والأشياء «ندفن» التي تتضمن القتل الذي مارسته الـ «نا» حتى قبل ان يأتي صريحا (النهار القتيل). ويقوم هذا التضاد في العلاقتين على تضاد أساسي بين بعدين لا وجود : المكان والزمان (الطريق والنهار).

هذا العنف الدلالي، هذا الانشراخ في سجوّ القصيدة، هذا التوتر الحاد بين الـ «نا» والعالم، يتجسد أيضا بصورة باهرة في انتقال الايقاع من حركته الأولى (فاعلن) الى نقيضها، بمعنى إيقاعي، (فعولن) وبشكل يمتنع في التعالم العروضية التقليدية اي أن الايقاع ذاته يمر عبر حركة الانشراخ والعنف والتناقض، خالقا فجوة : مسافة توتر حادة تمنح بنية القصيدة طابعا من الحيوية والحركة هو نقيض مطلق لطابع القرارية في الحركة الأولى. وتأتي النقلة الايقاعية بالضبط بين الفعل الذي يجسد العنف وبين موضوع العنف «تدفن النهار»، وبعد هذا العنف والانشراخ يستحيل أن تعود القصيدة الى إيقاع القرارية، لذلك نجدها تتناوس بين ايقاع القرارية وايقاع العنف والاختراق، دون الوصول الى قرار. فهي تعود أولا الى (فاعلن):

«إننا نكتسي برياح الفجيعة» .

لكنها سرعان ما تجسد انكسارا عن «فاعلن» يتواشج مع اللغة ذاتها بصورة مطلقة، اذ ترد «غير أن» التي تعلن الاستثناء والاضراب عما حدث اي العودة عن ايقاع (فاعلن) الى آخر. ويأتي الايقاع الآخر، في فعل حاد «نهز» تحدث لديه ايضا، مع حركة عنيفة، حركة العنف الايقاعي، فتنقلب (فاعلن) الى (فعولن) ثم تسيطر الاخيرة على بقية الحركة الايقاعية :

«غير أنا غداً نهزُّ جذوع النخيل»

(فاعلن فاعلن فعولن فعولن فعولن)

وحيث يرد فعل عنف، في حركة القصيدة الثالثة، يحدث هذا العنف الايقاعي؛ وتستمر القصيدة متوترة بين إيقاع القرارية والاستسلام (فاعلن) وإيقاع العنف والفعل الجديد المخترق :

«وغدا نغسل الآبد الهزيل

فَعِلن فاعلن فعولن فعول

بدم الصاعقة

ونمدُّ الخيوط الرفيعة

بين أجفاننا والطريق»

بيد أن ايقاع «فاعلن» ذاته لا يرد بتكامله الأساسي وتناسقه حتى مرة واحدة، بل يخضع لحركية حادة جديدة، اذ ترد (فعلن) في كل مرة يقتصر فيها البيت على (فاعلن) دون (فعولن) كما هو واضح في «بدم الصاعقة» و «نمدُّ»، او ترد (فاعلاتن-الاكثر ثقلا وحدة من (فاعلن) في نهاية البيت.

يحفل شعر ادونيس بهذه الحركات الايقاعية التي تمثل انتقالا من تشكيل إيقاعي أساسي الى تشكيل آخر لا بطريقة خارجية تؤدي الى استخدام بحرين مستقلين في مقطعين مستقلين من قصيدة، بل عن طريق الاختراق الحاد لبنية التشكل الايقاعي ذاته، ولعل بين أبرز الامثلة على مسافة التوتر التي يخلقها هذا الايقاع أن يكون ما يحدث في قصيدة «تحولات الصقر»،

حيث تبرز ظاهرة بنيوية مدهشة، حللتها بالتفصيل في مكان آخر، وأكتفي بالاشارة اليها بسرعة هنا.

20 ـ 1 تتشكل بنية «الصقر» إيقاعيا، من نسيج متشابك من العلاقات بين (فاعلن) و (فعولن) بحيث تشكل كل منهما شريحة كاملة قبل أن تأتي الاخرى لتشكل شريحتها الخاصة وتتداخل بين هذه الشرائح شرائح ايقاعية[57] تنبع من استخدام (مستفعلن) ويستمر هذا التناوب للشرائح عبر حركات القصيدة مجسدا تناوب الاصوات فيها وانتقالها مما يمكن أن يسمى «النجوى الداخلية» الى «الوصف» بحيث تكشف النجوى الداخلية عالم الذات (الصقر) في رحلة العبور المأساوية، مستخدمة إيقاع (فاعلن) (فعولن)، فيما يبلور «الوصف» الذات الخارجية (قريش) من خلال رؤيا الصقر لها، مستخدما إيقاع (مستفعلن) بادئاً دائما، مع ذلك، بالوحدة «فعول» (قريش).

في صلب هذا التناوب، يكتسب صوت الذات حدة مميزة خاصة، بحيث تتحول النجوى الداخلية الى يقينية بشموخ الذات وقدرتها على التجاوز. وحين تبرز هذه اليقينية تتغير لهجة الذات تغيرا كاملا، وتبرز ظاهرة ايقاعية عجيبة هي وقوع (مستفعلن) **وحدة اولى** في بيت تتألف بنيته من توالي (فاعلن) بعد (مستفعلن)، بالطريقة التالية :

«أعرف أن أجرح الرمل، أزرع في جرحه النخيلا
أعرف أن أبعث الفضاء القتيلا»

بل إن اليقينية، والحدة في اللهجة، لتتجسدان أيضا في اختراق (فعولن) لبنية (فاعلن) كما هو واضح في البيت الثاني؛ بحيث يتشكل البيت الآن من توالي (مستفعلن فاعلن فعولن فعولن)، مخترقا كل تعاليم العروض التقليدي وخارجا على الانتظام الايقاعي الذي يفترضه التراث الشعري خروجا باهرا. وبهذا الخروج تخلق القصيدة فجوة : مسافة توتر حادة جدا بين التراث والابداع الفردي، فجوة تجسد، دلاليا، جوهر التجربة التي تنبع منها القصيدة : خروج الصقر (عبد الرحمن الداخل) من تاريخ الجماعة وانفصامه عنها وتأسيسه لعالمه الخاص ومملكته الخاصة، ولغته وايقاعه الخاصين.

خلال تنامي القصيدة، تتناوب الشرائح ايقاعيا نابعة دائما من إحدى التفعيلتين (فاعلن) أو (فعولن)؛ بيد أن الظاهرة الجذرية هي أنه كلما تجسد صوت الذات في لهجة يقينية تبدأ بفعل، اي كلما نسبت **الفعلية** الى الذات، تأتي (مستفعلن) بداية للبيت الذي يتشكل من (فاعلن) وترافق هذه الظاهرة ظاهرة اخرى : هي أن جميع مقاطع التمني التي تنسب الى الذات شهوة امتلاك المعرفة لتغيير العالم (وذلك نوع من الفاعلية على صعيد الرغبة) تتجسد في (مستفعلن) مشكلة شريحة كاملة، اي في الرجز :

«لو أنني أعرف كالشاعر أن أغير الفصول...»

بيد أن المدهش حق هو أن هذه الظواهر لا تنتهي بانتهاء قصيدة الصقر الأولى التي كتبت في ربيع 1962، بل تستمر في قصيدة الصقر الثانية «تحولات الصقر»[58] التي كتبت بين أيلول 1963 ــ 1964 (أي بعد ذلك بعامين كاملين تقريبا). واذا تستمر هذه الظواهر عبر قصيدتين متباعدتين زمنيا الى هذه الدرجة وتشغلان معا 83 صفحة، فان التلاحم البنيوي للايقاع برؤيا القصيدة يبدو جليا وعميقا ومثيرا في آن واحد. لكن الدلالة الاعمق لذلك هي دلالة ارتباط الاختراق الايقاعي والمفعول الايقاعي عبر البنية الكلية للقصيدة **بالاختراق الرؤيوي والتحول في تجربتها : اي توحد الرؤيوي بالخروج الايقاعي**، وتحول كل منهما بدوره الى بنية موازية تجسد تجسيدا ساميا لنشوء الفجوة : مسافة التوتر على صعيد الرؤيا وعلى صعيد الايقاع : علاقة الذات بالآخر وعلاقة الايقاع الفردي بالايقاع الجماعي ــ علاقة الكلام (Parole) باللغة (Langue) متمثلين الآن لا لغويا فقط بل ايقاعيا أيضا.

21 ــ بعد تحليل أنماط متعددة للفجوة في الفقرات السابقة، يمكن، مبدئيا، بلورة مفهوم الفجوة : مسافة التوتر في اطار مفهومين جوهريين في دراسة اللغة حددهما وطور تطبيقاتهما بشكل هاص تشومسكي في دراساته التوليدية والتحويلية، هما مفهوم **البنية السطحية والبنية العميقة** (deep Structdre et surface structure)[59] واذ تمكن مثل هذه البلورة، فان الطبيعة البنيوية للشعرية تتأكد وتتعمق، بإمكانية وصفها خارج اطار المكونات المعزولة، ومن خلال بنى كلية، هي أنصع دليل على كونها خصيصة بنيوية.

وباستخدام مفهومي تشومسكي، يمكن أن يقال : إن الشعرية هي وظيفة من وظائف العلاقة بين البنية العميقة والبنية السطحية، وتتحول هذه الوظيفة في علاقات التطابق المطلق او النسبي بين هاتين البنيتين، فحين يكون التطابق مطلقا تنعدم الشعرية (او تخف الى درجة الانعدام تقريبا) وحين تنشأ خلخلة وتغاير بين البنيتين تنبثق الشعرية وتتفجر في تناسب طردي مع درجة الخلخلة في النص. وبتوسيع هذا المفهوم، يمكن أن تنقل البنية العميقة والبنية السطحية من مستوى المكونات اللغوية الجزئية الى مستوى الدلالة، والايقاع، والتصور، والموقف، والرؤيا، واللهجة، ويمكن أن نسحب مفهوم البنية السطحية والبنية العميقة من مستوى الجملة اللغوية الأولية الى مستوى النص الشعري الكامل. وبهذا الانسحاب يصبح جليا ان الفجوة التي تنشأ بين البنية السطحية والبنية العميقة في نص كامل ليست وظيفة من وظائف التشكيل اللغوي للنص فقط، بل وظيفة من وظائف الحقول الدلالية والترابطات وعلاقات التشابه، والتضاد وثنائية الحضور والغياب، وأنساق الوزن والايقاع، وأنساق الصورة الشعرية،[60] والموقف الفكري او العقائدي، والرؤيا وتجليها في النص المكتمل. ومن هنا فان النص الشعري المتميز هو، باستمرار، نص من **الاحتمالات والامكانيات**، لا نص تقريري، نص يمتلك أبعادا لا تتكشف أبدا، وأبعادا لا تتكشف الا بعد لأي، وأبعادا تتكشف خطوة خطوة، لأنه جوهريا نص يبنى على فجوة : مسافة توتر بين بنيته السطحية وبنيته العميقة

وهذه الفجوة هي عالم الامكانيات والاحتمالات والظلال والأبعاد والنغم الباطني الخفي، عالم التوتر القائم بين اللغة الاستعارية والكنائية، ولغة التقرير المباشر كما سأوضح في فقرة قادمة.

22 ــ الشعرية، اذن، وكما تبرزها الاستعارات السابقة لابعادها، ليست خصيصة في الأشياء ذاتها، بل في تموضع الأشياء في فضاء من العلاقات(41) بدقة أكبر : لا شيء شعري، لا شيء يمتلك الشعرية. ما هو شعري هو الفضاء الذي يتموضع بين الأشياء : بين شيئين (فأكثر) ينتظمان، اولاً، في علاقات تراصفية ومنسقية ثم، ثانياً، في علاقات تشابك وتقاطع وإضاءة داخلية متبادلة افقياً وشاقولياً (وميلانياً) داخل النص الواحد، ثم ثالثاً، في علاقات اضائية بين النص والآخر : الآخر بما هو المبدع، والعالم، والمتلقي، وتاريخ النصوص الأخرى ضمن الثقافة وخارجها.

هذه البنية هي ما أسميه الفجوة : مسافة التوتر. والشعرية وظيفة من وظائف هذه الفجوة ــ متعددة الوظائف، ومن هذه البنية تنبع أهمية المكان والزمان في الشعرية وتاريخ الشعر، كل شعرية هي، تحديداً، اكتناه لعلاقات تتموضع في المكان او في الزمان او في كليهما. وفي عصور معينة تؤرخ الشعرية ذاتها بوقفها بأحدهما او بكليهما معاً.

الشعر الجاهلي مثلاً، أرخ ذاته بوقفه بالزمان اولاً وبالمكان ثانياً : بتسمية المكان وتأطيره وتحديده وتجسيمه وبعثه في حياة متجددة، وباكتناه الزمان في حركة تغيره وتناوبه فاعليته بين الولادة والموت، الخصب والجفاف وباشتباك الانسان في هذه الفاعلية واشتراكه ضمنها وقلق محاولته لتجاوزها رغم وعيه الطاغي بالمحال الذي ينتصب أمامه بسبب حتميتها ونهائيتها وسلطتها المطلقة، ثم في تجسيد غربة الزمان تجسيداً باهراً في المكان بالدرجة الأولى. من هنا الأطلال ونحوها الى غربة الحنين الوليدية في الشعر الجاهلي بأكمله.

23 ــ في مناقشتي للشعرية بوصفها وظيفة من وظائف الفجوة : مسافة التوتر، قد يكون تشكل انطباع بأنني أميز الشعرية على صعيد البنية الكلية للنص. وثمة ما يبرر تشكل مثل هذا الانطباع، لأن معظم النماذج التي ناقشتها مجتزأة من قصائد كاملة.

بيد أن عملي النقدي بأكمله ينفي أنني أتبنى مثل هذا التصور، ويؤكد أن مفهوم العلائقية هو جوهر تصوري للنص الشعري، بل للنص الابداعي أياً كانت طبيعته.

لكن الدراسة التحليلية للنقاط التي أثيرها يصعب أن تتم هنا من خلال نصوص كاملة، خصوصاً النصوص الطويلة، بسبب محدودية المجال. ثم ان أنماط الفجوة التي حددتها حتى الآن تتبلور في أجزاء من النص تسلم نفسها بسهولة لامكانية التحليل والتوضيح. غير أن الفجوة : مسافة التوتر تتشكل جوهرياً على صعيد النص الكلي، قصيراً كان أو طويلاً، لأن كل نص يتحرك بين طرفي ثنائية ضدية (أو اكثر من ثنائية) من نمط وآخر، وسأخصص الفقرة التالية لاكتناه الفجوة على هذا الصعيد، من خلال نص كامل يقدم على قصره نموذجاً للتحليل

ادونيـــس : «قفابنك»

«سار مهيار لا رغبة، لا اقتفاء
لصباح الصـــور
بل كما يتحرك نسغ الشجـــر
لم يكن نجمة او طريق
كان مثل التموج مهوى وتيـــه
كان مثل النداءات مخنوقـــة
للحطـــام
للكتـــاب الحطام
أسلمته مراياه
من أين يخــــرج
من ميـــنادي ؟
ما الذي يتهجى ؟
والمدى
لغة من هبـــاء
والكلام يقول الكلام.»

يبدأ النص بمكونات لغوية متجانسة على صعيد حقل الفاعلية وبنية التوقعات.

«سار + × (= مهيار) + طلبا لـ (= لا رغبة) + تكرار (= لا اقتفاء)

بيد أن المحور التراصفي سرعان ما ينكسر، خالقا فجوة : مسافة توتر حادة، على كلا الصعيدين المذكورين، بين العبارة التي تشكلت حتى الآن وبخاصة «اقتفاء» وبين العبارة الجديدة «الصباح الصور» ذلك أن الاقتفاء ذو حقل فاعلية، ويثير بنية توقعات ترتبط بما يمكن أن يقتفي (بسائر ما، بنجمة، بقائد، بما يترك أثرا). لكن النص يختار عنصرا يقع خارج حقل الفاعلية وبنية التوقعات معا هو «صباح الصور» وكذلك يتأسس التعبير «صباح الصور» ذاته على فجوة : مسافة توتر نابعة من العلاقة الناشئة الآن بين المكونين صباح + صور، اللذين لا يملكان تجانسا بالمعنى المحدد في مكان آخر.

بيد أن النص سرعان ما يستعيد تجانسه تركيبيا اولا، بادخال العنصر بل (لا ... بل) والصيغة كما + فعل (هو فعل حركة متجانس الفعل سار) وفي التعبير الجديد تجانس تام على صعيد دلالي، تركيبي (النسغ يوجد في الشجر، والنسغ يتحرك).

بيد أن الفجوة : مسافة التوتر تنشأ الآن من إنشاء علاقة بين حركة مهيار وحركة نسغ الشجر : ذلك أن ثمة تجانسا بينهما (كلاهما يتحرك حركة عفوية خالية من القصد) لكنهما ينتميان الى عالمين مختلفين، ولهما تركيب مختلف .، وطبيعة الحركة في كل منهما متغايرة،

وفضاءا حركتهما (الخارج / الداخل) متغايران. في التعابير التالية، ثمة بعدان : البعد الأول هو التجانس : «لم يكن نجمة أو طريق» تركيبيا ودلاليا، والبعد الثاني هو اللاتجانس النابع من الطبيعة الرمزية للنجمة والطريق كما يستخدمان هنا، ومن «كان مثل الموج» المتجانس تركيبيا، واللامتجانس من حيث علاقته بـ «بنجمة أو طريق» فهو لا يقف في علاقة تضاد معهما بصورة عادية لكنه مع ذلك يستخدم الآن في صيغة التضاد.

اشـــارات

1 ــ وجلي أن قيام الفكر النقدي العربي جوهريا على تحديدات في اطار الظاهرة المعزولة أدى الى اشكالات (وتخبطات أحيانا) في وصف الشعر او المواقف المتخذة من اتجاهات أدبية كاملة. بين أبرز هذه التخبطات تحديد الشعر بالوزن بدءا ثم الوصول الى مرحلة من التيه النقدي حين اصطدم هذا التحديد بمعطيات دينية تنبع من تأكيد تميز النص القرآني عن الشعر وافراده بخصيصة خارجة على التصنيفات النقدية المعروفة عند العرب (الشعر والنثر). لقد وجد الدارسون، الباقلاني بينهم، أنفسهم يقولون أن القرآن شعر يواجهون في الوقت نفسه بآيات قرآنية موزونة تبعا لنظام الخليل. ولم يجد الباقلاني سبيلا الى تجاوز هذه المفارقة الا بالخروج على التحديد التقليدي للشعر بالوزن و « اكتشاف» عنصر آخر لابد من توفره لكي يكون الموزون شعرا، هو عنصر القصد والنية : اي قصد القائل الى اعطاء الموزون صفة الشعر. ولم يخرج الباقلاني بذلك عن المنهج النقدي فقط، بل عما هو نقدي الى ما هو [ا ــ نقدي، فأدخل في تحديد الشعر عنصرا مستحيلا يقع خارج الشعر. ومن الجلي طبعا ان شرطه هذا شرط موضوعي اي أنه اخترع لحالة خاصة هي حالة النص القرآني. فقد قبل الباقلاني كل ما كان موزونا على انه شعر دون أن يتساءل طبعا عن كون صاحبه قد قصد الى ان يكون ما يقوله شعرا [ا. اعجاز القرآن (القاهرة د.ت) صص 52 ــ 53. وكان الجاحظ قد سبق الباقلاني الى مثل هذا الموقف، [ا. البيان والتبيين (القاهرة 19 1 /288).

2 ــ قد نستغرب الآن أن يكون الشعر قد حدد بالقافية فعلا. لكن ثمة تراثا نقديا عربيا عريقا يتبنى مثل هذا التحديد. ولا يقتصر الامر في هذا التراث على الترابط القائم بين العناصر المحددة للشعر كما هي الحال في تعريف قدامة بن جعفر المشهور للشعر «كلام موزون مقفى يدل على معنى» بل يصل أحيانا الى تحديد الشعر **اطلاقا** بالقافية. [ا مثلا، العبارة التالية : «القوافي هي التي فصلت بين الكلام والشعر لانه قد يقع الوزن الذي يكون شعرا في الكلام ولا يسمى شعرا حتى يقفى فلذلك حرصوا على ايضاح القافية ولزومها...» والرأي لابي الحسن محمد بن أحمد بن كيسان في كتاب **تلقيب القوافي وتلقيب حركاتها**، مخطوط في مكتبة لايدن (Leaden) رقم Or 657.

3 ــ او بين الشعرية والحلم كما فعل هربرت ريد (Reed) مثلا، والشعرية والسحر، كما هو متضمن في تصور العرب للشعرية باعتبارها تصدر عن شياطين الشعراء، وللشعراء بأنهم ينتمون الى وادي «عبقر»

4 ــ قس Age of surrealisim الترجمة العربية، خالدة سعيد، عصر السريالية ط2 (بيروت 1981) ص 18.

5 ــ [ا An Introduction to Literary Semiotics
Eng. Trans. (Bloomington & London, 1978)

و[ا بشكل خاص، وصف زوجة ماندلستام (Mandelstan) لطريقة زوجها في تأليف الشعر ومظهره قبل «الارتقاء الشبحي الى الألفاظ» في :

George Steiner, on Difficulty
Paperback ed (Oxford, 1980) P. 163

6 ــ ثمة عدد كبير من الآراء التي تتحدث عما تسميه «العقلية الشعرية» بوصفها شيئا متميزا مختلفا نوعيا ـ را. مثلا G. S. Precoti

The Poetic Mind.

والدراسات التي كتبها شعراء كبار عن الشعر في Poets on poetry
ed. by Charles Norman (Now yark & London, 1962)

7 ــ قا. أيضا مع عبارة آلن تيت (Tate) أيا كانت فلسفة الشاعر، ومهما كان امتداد معناه واسعا... فاننا سنعرفه عن طريق لغته؛ ان نوعية لغته هي الحد السازي لما لديه ليقوله ...» في سا. 358.

8 ــ : The Structure Of the Artistic Text
trans. (Ann Ardor, 1977)

9 ــ في Semiotics of Poetry
(Bloominton & London, 1978).

10 ــ را. دراسته الأساسية «Linguistics and Poetics»: in
Style in Language, ed. by T.E. Sebeok (Cambridge mass., 1960) P. 358

11 ــ في On Poetic Language. Eng- trans
(Lisse, 1976)

12 ــ را. مقالته «The Analysis of Structure»
في : The Critical Moment
(London, 1964) P. 4.

والكتاب مجموعة دراسات تتناول اللحظة الحاضرة للنقد في اوروبا نشرت أصلا في ملحق التايمز الادبي عام 1963

13 ــ را. مثلا، الحكم الذي يطلقه على عظمة الأدب وعلاقة النقد بحقول المعرفة الأخرى، قس روبسن (W.W Robson) في مقالته
«Are Pure Literary Values Enough»

في صا صص 48 ــ 49

14 ــ Structure du Langage poétique (Paris, 1966)

15 ــ The Poetics of Prose,
(Oxford, 1977), P. 35

16 ــ را. «شيء» في أبيات للبحتري وأبي تمام في دلائل الاعجاز ط م (القاهرة) «دراسته لاستخدام لفظة «أحدع» و «شيء»

17 ــ في ورد، ص

18 ــ را. توني بنيت (Bennett)
Formdlism and Marxism, (London, 1919) PP. 52 - 35

19 ــ وذلك ما تعنيه الملاحظة التي يوردها الآمدي : «إن من الاشياء أشياء تحيط بها المعرفة، ولا تؤديها الصفة» الموازنة (القاهرة 1961) ج 1، والعبارة منسوبة الى اسحق الموصلي.

20 ــ يبدو لي أن المصطلح «المتعة» بما يحمله من أبعاد نشوانية، جنسية، هو الاصلح لترجمة مصطلح بارت (Le Plaisir) في الكتاب الذي سيرد عنوانه، وان كان ثمة ترجمات اخرى معقولة مثل «الغبطة»، «المتعة» «اللذة». را. Le Plaisir du texte

وسأستخدم الترجمة الانكليزية : The Pleasure of the Texte (New York 1975);

21 ــ ر . A Theory of Literary Production, Eng. trans (Londong, 1978)

22 ــ قس بنت في ورد، ص 106 ور، أيضا كتابي إيغلتن :
Marxism and Literary Criticism,
(London , 1976) and Criticism and Ideology (London, 1976) P. 43

23 ــ ر. Semiotike : Recherches Pourune Semanalyse

24 ــ او ما اسماه تودوروف «الاسقاط» (Projection) في ورد، صص 243 ــ 235. ور، ايضا، مقالته «الشعرية»
تر. هاشم صالح، مواقف 33 (خريف 1978) صص 122 ــ 143

25 ــ ر . مثلا، Cultural Creation, Eng. trans,
(London, 19767, PP. 65 - 88

26 ــ قا. مثلا، مقارنة اليوت بين الشاعر والانسان العادي من حيث تلقيهما للتجربة وتعاملهما معها في :
«Tradition and the Individual,»
in Selected Essays, 3rd ed. (London , 1951)
والترجمة العربية لنسيم عوني في الشعر بين نقاد ثلاثة (بيروت، 1966 صص 74 ــ 87.

27 ــ ومثل هذا التصور يخالف تصور ياكوبسن الذي يفترض المحور النسقي لديه على اختيارات محددة، بيد أن الخلاف ينبع من موضوعي دراستنا : اللغة والشعر. فياكوبسن يستخدم المصطلح في وصف بنية اللغة في استخدامها العادي حيث يحوي المحور النسقي الامكانيات المعتادة فقط، أما في استخدامي له هنا، مطبقا على الشعر، فانه يحوي امكانيات لا محدودة. ر. من أجل عمل ياكوبسن على الموضوع :
Roman Jakobson & Morris halle, Fundamentals of Langhage ed (The Hagne, 1971), PP. 72 - 76

28 ــ ادونيس، الآثار الكاملة (بيروت، 1971) ج2 / 125

29 ــ بقدر ما يمكن التحدث عن الشعرية في نص محدود، او باعتبار هذا النص الآن كلا تاما لا جزءا من بنية أوسع. والبيتان الاصليان لعبد الوهاب البياتي : ديوان عبد الوهاب البياتي (بيروت، 1979) ج1 / ص 168

30 ــ في قصيدته «Correspondances»

31 ــ ر دراسة ريفاتير « The Discriptive Imagr, »
op. esp. pp. 119 - 124

32 ــ ر. ورد. ج1 / ص 259 حيث يقول : «ولك للاستعارة حدا تصلح فيه فاذا جاوزته فسدت وقبحت» وقوله أيضا، ص 241 معلقا على استعارة لابي تمام : «وحسبه بهذا خطأ وجهلا وتخليطا وخروجا عن العادات في العبارات والاستعارات» ور. وكذلك، مبدأه النظري : «وانما استعارت العرب المعنى لما ليس هو له اذا كان يقاربه، او يناسبه، او يشبهه في بعض أحواله، او كان سببا من أسبابه، فتكون اللفظة المستعارة لائقة بالشيء الذي استعيرت له وملائمة لمعناه» ص. 25.

33 ــ ر. القصيدة «The Coward,»
The Panguine Book of Spanish 'civil War Verse,
ed. by V. Cunningham (London, 1980), PP. 338 - 339

34 ــ ر. حول هذه النقطة بشكل خاص دراسة الجرجاني للنظم في الاستعارة ورد . ص 114، 101

35 ـــ في ورد، ج1 / ص 243

36 ـــ سأتجاوز في هذه المقاربة البنية الايقاعية لكل من المقطعين وما ينتج عنها من تمايز، وسأناقش الوزن والايقاع في فقرة مستقلة قادمة

37 ـــ را. دراستي المفصلة للقصيدة كاملة في **جدلية الخفاء والتجلي ط2** (بيروت، 1981) الفصل الخامس.

38 ـــ في ورد، ج1 / ص 4

39 ـــ قس، فاولي، ورد في الترجمة العربية ص 151.
ورا. وصف فاولي للصورة السريالية «كل شيء يشبه كل شيء آخر...» في ورد (الترجمة العربية) ص 146

40 ـــ ورد ج 1 /ص 110

41 ـــ ورد ج1 (ص 358 ـــ 362)

42 ـــ ولعل هذه السمة أن تكون بين أهم السمات المميزة لتعامل أبي الهندي وأبي نواس باعتبارهما ممثلين لروح الخروج والتمرد، مع التراث المترسب النهائي. فهما لا يطلقان التراث او يلغيانه، بل يستخدمانه بصورة تخلخله وتزعزع بنيته الثابتة وتجعل من مكوناته المقدسة مكونات مدنسة لبنية جديدة يقدسانها.
أخصص هذه الظاهرة دراسة مستقلة وأكتفي بالتمثيل عليها الآن بالأبيات التالية لأبي نواس :

«لم أبك في مجلس منصور   شوقاً الى الجنة والحور
لكن بكائي لبكا شادن   تقيه نفسي كل محذور

تنسج أنوار حوارية   قرين تقديس وتطهير
جوهره روح وأعضاؤه   قد ألفت من مارج النور»

ديوان أبي نواس، احمد عبد المجيد الغزالي (بيروت، د.ت) ص 392

«وأنس على الحبر بآلائها   وجهها أحسن أسمائها»

سا . ص 12

«وجاءت الرسل بأن آتنا   فجئتها والقلب مرعوب»

سا ص 267

«ووقفت أبي في نعيم لا يحول ولا يزول»

سا. ص 270

«صار مصلانا أبا يقظا   وغرتنا بنت العناقيد
للناس عيد عندهم واحد   وصار لي عيدان في عيد»

سا. ص 344

«مرحبا يا سمي من كلم الله وأدنى مكانه تقريبا
وشبيه الذي تلبث في السجن سنينا، وكان برا تجيبا
وابن قارئ القرآن عضا كما أنزل، قد صحت قلبي التعذيبا»

سا . ص 346

43 ـــ في سا ص 244

44 ـــ ديوان امرىء القيس (بيروت ص 196)

45 ـــ را دراستي المفصلة
الهواجس الاساسية في الشعر (يصدر قريبا)

46 ــ را. نقد الشعر لمحمد عبد المنعم خفاجي (القاهرة، 1979) ص 64

47 ــ ديوان عروة بن الورد (بيروت 1964) ص 21 والشطر الأخير في نسخة الديوان :
«وأحسو قراح الماء، والماء بارد»

48 ــ را. أسرار البلاغة لمحمد هـ رير (استانبول 1954) صص 116 ــ 128 بشكل خاص

49 ــ قا . مثلا صورة رامبو «أيها الليل الثلجي الأبيض» بالصور الشائعة لليل في الشعر القديم.

50 ــ تر . بول شاوول في كتاب الشعر الفرنسي الحديث (بيروت 1980) ص 59

51 ــ را. مثلا، دراسة فاولي للسريالية وتطويرها لمنطلقات رومانسية ورمزية لترى تطور تاريخ الفجوة واتساعها ورد (في الترجمة العربية) صص 143 ــ 148

52 ــ قيس بلا تشارد في :

M.E. Blanchard

Dzscription, Sign, Self, Desire (The Hahue, 1980) , PP. 172-173

53 ــ قيس كورتي في ورد، ص 79. ومن هذا المنظور نستطيع أن نفهم تطور الرواية والمسرحية في المجتمع الرأسمالي الحديث كما يصفه لوسيان غولدمن باعتباره تاريخا لاتساع الفجوة القائمة بين الفنان والعالم را. ورد صص 76 ــ 88

54 ــ را كما أبو ديب في البنية الإيقاعية للشعر العربي ط2 (بيروت 1981) الفصل الثالث

55 ــ ورد ، ج1 / ص 478.

56 ــ هدأت فوق وجهي بين الفريسة والفارس الرماح
جسدي يتدحرج والموت حوليه والرياح
جثث تتدلى ومرئية.
وكأن النهار
حجر يثقب الحياة
وكأن النهار
عربات من الدمع

غير رنينك يا صوت
أجمع صوت الفرات

«قريش ...
قافلة تبحر صوب الهند
تحمل من أفريقيا، من آسيا للهند،
تحمل نار المجد.»
... والسماء على الجرح ملصوقة والضفاف
تتهامس ، تلتف :
بيني وبين الضفات
لغة، بيننا حوار.
أعرف أن أجرح الرمل، أزرع في جرحه النخيلا
أعرف أن أبعث الفضاء القتيلا
والطريق يدحرج أهواله ويضيق
والطريق مرايا
كتب ومرايا.»

57 ــ م.ا ج 2 / صص 27 ــ 42

58 ــ م.ا. ج2 / صص 43 ــ 110 وقد رقمت القصيدتان (1)، (2) فهما تشكلان عملا واحدا.

59 ــ يقول تشومسكي ان اللسانيات الحديثة افترضت قيام التطابق الكلي بين هاتين البنيتين أما دراساته هو فإنها تظهر التفاوت بينهما، ويبدو لي أن درجة التفاوت التي تجلوها دراساته ضئيلة لأنه بشكل عام يدرس جملا عادية ضمن الاستخدام اليومي للغة، أما حيث يدرس جملا خارجة على ذلك فان درجة التفاوت (أو الفجوة) تزداد حدة، وفي لغة الشعر تصبح الفجوة أساسا فعليا للكتابة را.
Aspects of the Theory of Syntax (Cambridge, Mass. 1965) PP. 16-17

60 ــ را. مثلا، الفجوة القائمة بين البنية السطحية والبنية العميقة في قصيدة «أبي الهندي»
«لما رأيت الديك صاح بسحرة ... وتوسط النسران بطن العقرب»
كما تكشفها الدراسة التحليلية لدلالات بنية الصور الحيوانية والعلاقات التي تجسدها بين الفرد والجماعة **ديوان أبي الهندي**، جمع يحي الجبوري (بغداد، 1971) ص 15

61 ــ يعبر بنيت عن مفهوم مشابه للادبية (Literariness) بشكل عام، في نقاشه لمفاهيم الاشكاليين الروس ونظرتهم الى التغير الذي يطرأ على النص الادبي بحكم علاقته بالنصوص الاخرى عند ظهور أشكال أدبية جديدة، بقوله أن الادبية تكمن «لا في النص بل في العلاقات عبر النصية القائمة بين النصوص وضمن النصوص. والادبية ليست شيئا أو جوهرا يمتلكه النص بل وظيفة ادائية يحققها النص» را. ورد صص 59 ــ 60.

مجلة «المقدمة»

انضافت الى المجلات المغربية مبادرة أخرى هي «المقدمة» يديرها عبد الرحيم البوعزاوي، وتهتم بالبحث والابداع والحوار الديمقراطي. وباعتقادنا أن تعدد المجلات في هذه الفترة من اتساع الانتاج الثقافي المكتوب بالعربية في المغرب يحمل العديد من الايجابيات، لأنه يستطيع أن يستوعب وفرة الانتاج أولا، ويترك باب الحوار مفتوحا باستمرار ثانيا.

تميز العدد الأول من «المقدمة» بالاخراج الجميل، وبتنوع في المحاور، ومستويات في الخطاب، والغلاف من إنجاز الفنان محمد شبعة.

من مواد العدد : بيان المقدمة ــ حول قانون المالية لسنة 82، (الهدي عمر)، 11 يناير 1944، ذكرى وطنية أم ذكرى «استقلالية» (أحمد علوش)، قراءة أولية لـ «مشروع وإصلاح التعليم العالي» (لمياء الوليد). والمحور الخاص للعدد حول المسألة الثقافية ساهم فيه كل من عبد اللطيف اللعبي، وعبد الله زريقة، وفريد الزاهي، والياس ادريس، وأحمد علوش، ومحمد حيتوم، واكويندى سالم، اضافة الى حوار مع زهير الداودي حول «الاختلاف الفكري والثقافي» مدخل للاختلاف السياسي»، وعروض خاصة بأطروحات جامعية (التكنولوجيا / الديمقراطية ومستقبل المرأة ــ فاطمة المرنيسي) (حول «التشكل الاجتماعي في الاسلام» ــ الهدي عمر). هناك أيضا : أوراق من مفكرة مواطن غادر السجن الخصوصي (محمد البكراوي)، رسالة الى محمد الاشعري (عبد اللطيف اللعبي)، ومن متابعات المجلة قراءة في كتب مغربية، ووضع الحريات في المغرب.

«الثقافة الجديدة»

البحرين
كلمات
العدد رقم 7
01 أبريل 1986

في اللغـة الشعريـة

د . كمال أبو ديب

يمثـل عمـل يان موكـاروفسكي (١٨٩١ ـ ١٩٧٥) أحد المكونات التأسيسية للفكر النقدي الحديث في العالم. فلقد كان دوره في حلقة براغ من الجذرية بحيث ان التصورات التي تطورت ضمن هذه الحلقة حول اللغة، واللغة الشعرية، والأدب بشكل عام يصعب أن تدرك في معزل عن أفكار موكاروفسكي ودراساته.

وبين أعمق هذه الأفكار أثراً في التحليل النقدي الحديث للغة الشعرية ما طرحه موكاروفسكي حول الوظيفة الجمالياتية (aesthetic) للغة الشعر، وحول أهمية عملية الانحراف (deviation) اللغوي في خلق المكون الشعري وتمييز الاستخدام الشعري للغة عن غيره من مستويات الاستخدام لها. ورغم ان أعـمال موكـاروفسكي لم تترجم إلى اللغات الرئيسية في غربي أوروبا وأميركا إلا في مرحلة متأخرة (منتصف السبعينات بشكل عام) فإن اسمه أصبح، بسرعة، مقترناً بأهم التيارات المعاصرة في دراسة الأدب، واللغة الشعرية، والسيمائية. ويبدو لي شخصياً أن معظم ما تم من دراسات حديثاً في الولايات المتحدة وفرنسا حول الشعرية ومفهوم الانحراف يشتق بصورة أو بأخرى من تصورات موكاروفسكي وتحليلاته، حتى حين يخفق الدارسون في الاشارة إليه أو تسجيل دينهم له. ان أطروحة مايكل ريفاتير (Riffaterre) الأساسية، مثلاً، حول سيمائيات الشعر تبدو لي نابعة مباشرة مما أنجزه موكاروفسكي من أبحاث. (ورغم ذلك فإن ريفاتير لا يشير في أي موضع من عمله إلى هذا الكاتب اللامع). وآمل أن يظهر بجلاء، في مسار تطور الدراسة التي أقدمها هنا في قسمين حول موكاروفسكي وريفاتير، وربط اللغة الشعرية بمفاهيم الانحراف واللانحوية بكل أشكالها الممكنة، جذرية التأثير الذي مارسه عمل موكاروفسكي على هذا النمط من التحليل للغة الشعرية، مع ان هذه النقطة ليست المحور الأساسي لعملي في هذه الدراسة.

٢ -

لقد اخترت أن أقدم من عمل كلٍّ من موكاروفسكي وريفاتير فصلاً تأسيسياً يبلور الأطروحة الجوهرية عند صاحبه، كما يبلور المنطلقات الأساسية لبحثه النظري والتطبيقي في طبيعة اللغة الشعرية وخصائصها. لذلك أقدم هنا ترجمة للفصل الأول من كتاب موكاروفسكي في اللغة الشعرية (On Poetic Language) الذي صدر بلغته الأصلية في وقت مبكر جداً من بداية العمل البنيوي على اللغة، واللغة الشعرية بشكل خاص، في عام ١٩٤٠، حاملاً عنوان:

« O jazyce basmickem»

في مجلة Slovo a Slovesnost

V1, 113 - 45

والذي ظهرت ترجمته الانكليزية عام ١٩٧٦، وقام بها

Peter Steiner و John Barbank

ونشرتها مطبعة جامعة ييل (Yale University press)

في نيوها فن ولندن (New Haven & London) ضمن كتاب رئيسي لموكاروفسكي هو:

Structure, Sign and Function

وقد نشر قبل صدور هذا الكتاب قسم مستقل منه تحت عنوان:

On Poetic Language

في كتاب منفصل من قبل

The peter De Ridder press

في Lisse (بلجيكا) عام ١٩٧٦ أيضاً، في سلسلة متخصصة تحمل عنوان «اللغة الشعرية». وكان كتاب موكاروفسكي هذا الأول بين إصداراتها.

كما أقدم، في مرحلة تالية، ترجمة للفصل الأول من كتاب ريفاتير سيمائيات الشعر (Semiotics of Poetry) الذي نشرته عام ١٩٧٨مطبعة جامعة انديانا (Indiana University press) في بلو مينغتن ولندن (Bloomington & London) ضمن سلسلة يحررها توماس سيبوك (Thomas A. Sebeok)

تحمل عنوان «التقدُّم في السيمائيات» (Advances in Semiotics)

أمـا في مرحلة مقبلة، فإنني آمل أن أقدم دراستين موسعتين لأفكار موكاروفسكي وريفاتير في كتابيهما هذين وفي أعمال أخرى لهما. وبهذه الصورة قد أكون وفيت مفهوم الانحراف، أولاً، ودراسة خصـائص النص الشعـري المميزة، محددةً من منظور تميز اللغة الشعرية وظيفياً، حقّه من المناقشة وأبرزت إلى درجة كافية من الجلاء، لكن دون استقصاء كلي، مركزيتَه في التفكير النقدي الحديث حول الشعر، واللغة، والنص الشعري، والبنية، والأدب من حيث هو نشاط إنساني متميز.

٣ -

لعل السمة الأكثر بروزاً لأفكار موكاروفسكي المطوّرة في الفصل المقدم هنا أن تكون الاتزان العلمي والحـذر المنهجي في استقـراء البعـد التاريخي لتطور اللغة الشعرية والمفاهيم المتعلقة بطبيعة الشعـر، ودور اللغة فيه، في مراحل تطورية مختلفة. وهذا الاتزان يجعل عمله بعيداً عن الاطلاقية والتسرع اللذين يَسِمَان كثيراً من الدراسات التي تسعى إلى اكتشاف خصيصة واحدة شاملة ودائمة للغة الشعر. كذلك تتميز مناقشة موكاروفسكي بمقدرة على الخروج خارج إطار الخصائص التي تملكها لغة الشعر في العصر الحديث، أو في أي مرحلة تاريخية واحدة، وعلى رؤية اللغة الشعرية رؤية شمولية تغـطي جميع مراحلها التاريخية، والاتجاهات المتباينة في نموّها وأهدافها وميولها ومكانتها بالقياس إلى استخدامات اللغة خارج الشعر. فهو في مناقشته للفردية، مثلاً، لا ينسى أن ثمة مراحل كاملة تسعى إلى إلغـاء الفـردية؛ وفي منـاقشتـه للمحسـوسية لا ينسى أن الشعر ليس في جميع مراحله سعياً إلى المحسوسية، رغم ما قد يبدو للعين الناظرة نظرة عجلى؛ وفي دراسته للمجازية لا يفوته أن المجاز يسم اللغة أيضاً خارج مجال الشعر، وهكذا. وفي ذلك تبتعد لهجته عن الجزم، والاطلاق، ووحدانية المنظور ويظل قادراً باستمرار على إبقاء جميع زوايا الرؤية مفتوحة ومطلّة على الشعر ولغته وخصائصه وتطوره وعلاقته بغيره من الفنون. ثم ان الميزة الأخيرة البارزة لعمل موكاروفسكي هي رهافة الحس ودقة التمييز وذكـاؤهما؛ ففي تفريقه بين اللغة من حيث هي مادة العمل الشعري، وبين المواد التي تستخدم في الفنون الأخرى، لا يَفْتِنُهُ الشبه النابع من تناظر هذه المواد جميعاً من حيث موقعها بالنسبة للفنون التي تدخـل فيها ويصرفه عن إرهاف التحليل لاكتشاف الفرق الأساسي بين اللغة وغيرها. وهو يصل، بتقصيه الدائب، إلى تأسيس تمييز كان ناقد عظيم اخر هو عبد القاهر الجرجاني قد سبقه إليه بقرون، لكنه احتاج إلى إعادة النظر والتأمل والتحليل في موضعين من عمله قبل أن ينقذ رؤيته لهذه النقطة من فتنة التناظر الموضعي ويطورها لتبلغ حداً عالياً من الرهافة والدقة.

٤ -

لقد سمّى أكثر من باحث موكاروفسكي «أبا الجماليات البنيوية»، واعتبر دراسته هذه واحدة من أعظم الدراسات البنيوية. وإنه، وإنها، فيما يبدو لي، لكذلك. ورغم أنني شخصياً أتّخذ موقفاً حذراً

جداً من قبول مقولتَيْ «الإنحراف» و «الوظيفة الجمالياتية» للّغة الشعرية، وأتّجه بعملي النقدي اتجاهاً مغايراً، فإن ذلك لا يخفف من حدة إدراكي للأهمية القصوى لعمل هذا الناقد اللامع ولدوره التأسيسي في منحنا الآن الأدوات الأكثر رهافة وغوريّة في تناول اللغة الشعرية، وظاهرة الشعرية، والعلاقة بين الشعر والأدب والفنون الأخرى، والطبيعة السيميائية للغة، والبنية، الخ. وليس لدي أدنى درجة من الشك في أننا ما نزال قادرين على الامتياح من عمل موكاروفسكي ما يزيد الدراسات المعاصرة لهذه الأقاليم الغيبية ثراءً، وجلاءً، وإغواءً بمتابعة الاكتناه والتقصي برغبة لاتني في الوصول بمعرفتنا إلى أقصى درجة يمكن للنقد أن يصلها. وإنه لمطمح عسير، لكن عسره لا يزيده إلا إغراءً.

اللغة الشعرية من حيث هي لغة وظيفية ومن حيث هي مادة

يان موكاروفسكي (JAN MUKAROVSKY)

ما تزال جميع الأسئلة المتعلقة بالشعر، بشكل عام، وباللغة الشعرية، بشكل خاص، تخضع لعملية من التغير العميق في السنوات الأخيرة. وقد أصبح هذا التغيّر ممكناً بسبب اللسانيات الحديثة التي صارت تعي تميُّز اللغة تبعاً للأهداف التي يتجه إليها الانشاء (discourse) وتبعاً للوظائف التي تُخَصَّص وتُعَدَّل من أجلها كلا الوسائل اللغوية الفردية والمجموعات الكلية من الوسائل [اللغوية]. وهكذا تبدو اللغة الشعرية جزءاً من نظام لغوي، وبنيةً مستمرة لها تطورها المنتظم الخاص، وعاملاً هاماً في تطور التعبير الانساني باللغة بشكل عام.

تتعلق هذه الدراسة باللغة الشعرية من حيث هي إحدى اللغات الوظيفية. لكن، لأنَّ هذا المفهوم، رغم كل تنويعاته، كان حتى زمن قريب مختلفاً عما هو عليه الآن، فلن يكون من غير الملائم أن يُقَرَّر بإيجاز، وعلى سبيل التمهيد، كل ما ليست اللغةُ الشعرية أياه من وجهة النظر المعاصرة، أي أن يُقَرَّر أين لا يكمن جوهرها.

إنَّ اللغة الشعرية، فوق كل شيء، ليست دائماً تعبيراً زخرفيّاً. من الطبيعي أن لها هذه الخصيصة في مراحل تطورية معينة هي تلك المراحل التي تشعر بالانقسام بين المضمون المُعَبّر عنه والتعبير اللغوي، حين يُقَيَّمُ التعبيرُ بوصفه رداءً للمضمون؛ ومع ذلك، فإن ثمة مراحل أيضاً ينصهر فيها هذان المكونان بحيث يستحيل التمييز بينهما، وبحيث يصبح هذا التواشج الحميم بينهما الخصيصةَ المميزة للتعبير الشعري. كذلك ليس الجمالُ السمةَ الثابتة للعالم الشعري. فتاريخ الشعر مليء بالحالات التي كان الشاعر فيها يبحث عن مادته اللغوية في مناخات [بابلو] نيرودا، بعبارة سالدا (Salda) المشهورة، «يملك الجرأة المخيفة على التقاط الألفاظ من الشارع غيرَ مغسولة وغير مسرَّحة الشعر وتحويلها إلى رُسُلٍ للأبدية». كذلك ليست اللغة الشعرية مُوَحَّدة الهُوِّية باللغة المخصصة للتعبير عن المشاعر، أي اللغة الانفعالية (العاطفية)؛ والفرق الأساسي هو فرق في تَوَجُّهِ كل من هاتين اللغتين. فاللغة العاطفية تميل، في جوهرها، نحو التعبير عن الشعور الذي يكون أكثر فورية، والذي يكون لذلك مقصوراً في سريانيّته

(انطباقيّته) على الحالة النفسية الفريدة للمتحدث الفرد.

أما غاية التعبير الشعري فإنها خلق قيم فوقَ ـ شخصيةٍ وذا ديمومة. من الطبيعي أنَّ بوسع الشعر أنْ يستخدم وسائل اللغة العاطفية لأغراضه الخاصة، وإنه ليستخدمها بوفرة، وخاصة في الفترات التي يؤكِّد فيها التعبيرُ الشعري علاقتَه بالفردية الفذة لخالقه. إلا أن التعبير الانفعالي هو واحد فقط من الوسائل الكثيرة التي يقوم الشعر بتحويرها وتعديلها لخدمة أغراضه من بين المخزون الغني للغة. وبالطريقة نفسها يستعير الشعر من طبقات لغوية أخرى. بل إن ثمة فترات يصبح فيها الابتعاد عن إنفعالية التعبير متطلباً برنامجياً للشعر: مثل ماشرو غلنر في شعرنا [التشيكي]. وعلاوةً على ذلك، إن اللغة الشعرية لا تتميّز بشكل كامل بالمحسوسية (والتشكيلية ـ plasticity) فهناك فترات يميل فيها الشعر ـ من جديد بشكل برنامجي ـ إلى التجريد واللامحسوسية. وهكذا، مثلاً، تميل المراحل الكلاسيكية إلى تجنب أي محسوسية في الدلالة. وبعد كل حساب، فإن معنى كلمة «محسوسية» (concreteness) نفسها معنى ملتبس؛ وهي في كل حالة تعني شيئاً مغايراً: فهي تعني أحياناً استثارة صورة متميزة، وأحياناً مرافقة اللفظة بتجمع من الصور، غير المحددة، المترابطة معها، وهكذا، تتناوس اللغة الشعرية، إذن مجرى تطورها بين المحسوسية واللامحسوسية بدلاً من أن تميل دائماً نحو الأول من هذين القطبين. وفي هذا المجال ينبغي أن نذكر أن الطبيعة المجازية figurative ليست سمة مائزة للغة الشعرية بشكل غير مشروط.

من جهة أولى، إنَّ التخصيص المجازي، حتى التخصيص المجازي الناصع، شائع في اللغة بشكل عام لا في اللغة الشعرية فقط؛ ومن جهة ثانية، ثمة في تاريخ الشعر حالات من الابتعاد عن التخصيص المجازي أو على الأقل عن سيطرته. وأخيراً، حتى الفردية، وهي الامتياز الفذ المؤكَّد للتعبير اللغوي، لا تميِّز لغة الشعر بشكل عام. وبغض النظر عن حقيقة أن أسلوباً فردياً متميزاً أمرٌ ممكن التحقق خارج مجال الشعر، في الانشاء العلمي مثلاً، ينبغي أن يظل في أذهاننا أن ثمة مراحل تطورية كاملة تتحاشى فيها لغة الشعر فردية التعبير. وهكذا، فإن المراحل الكلاسيكية، مثلاً، تؤسِّس الكلمات، بل الصور أيضاً، التي يمكن أن تستخدم في الشعر، بهدف الحدِّ من الابتكار الفردي. بل إن ثمة أقاليم كاملة من الشعر تتألف شرائعها (canons) الاسلوبية من تقاليد وأعراف مثبتة، محسوسة، ومن صيغ إلزامية على أي خالق فرد (وبهذا الخصوص قارن، مثلاً، الملحمة الاغريقية أو السلافية: «رماح طويلة الظلال» و «صدر أبيض» و «البحر اللازوردي»).

في كتابه دراسات في علم نفس اللغة، يعلق السيد جوس (Jusse) على ذلك قائلاً: «ان إنشادات مغني الحكايات ـ وهي في ذلك شبيهة بإنشادات هوميروس، والأنبياء، والاحبار، ورسائل باروخ، ورسائل القديسين بطرس وبولس ـ هي اقحام تجاوري لعبارات جاهزة (كليشيهات) قليلة العدد نسبياً، يحدث تطور كل منها بصورة آلية تبعاً لقواعد ثابتة، ولا يمكن أن يتغير سوى ترتيبها، والمغني الجيدهو الذي يلعب بهذه العبارات الجاهزة كما نفعل نحن بأوراق اللعب، ويغاير ترتيبها تبعاً للطرف الذي يحاول استغلاله.» وهكذا فإن الفردية في تشكلات شعرية كهذه تطرح إلى مرتبة متدنية، كما هو واضح، وما يبقى لها لا يتعدى التأثير على ترتيب صيغ جاهزة معطاة بصورة مسبقة.

هذه هي القائمة التي سُرِدَتْ، وما تزال تُسْرَد، من الخصائص المميزة للغة الشعرية بشكل عام؛ غير أن هذه الخصائص في الواقع تميز مراحل تطورية فردية أو جوانب خاصة محددة من الشعر. ومن

هذه القائمة يمكن أن نفترض أنه ليس ثمة من خصيصة واحدة تميز لغة الشعر بشكل ثابت وعام. إن اللغة الشعرية تتميز بصورة ثابتة بشيء واحد فقط هو وظيفتها؛ غير أن الوظيفة ليست سِمَةً [أو خصيصة] بل هي نهج من استغلال الخصائص التي تملكها ظاهرة معينة.

اللغة الشعرية تنتمي إلى حيث تنتمي اللغات الوظيفية الكثيرة الأخرى، والتي تكون كل منها تكييفاً لنظام لغوي لغاية محددة من غايات التعبير. وغاية التعبير الشعري هي التأثير الجماليّاتي (الاستطيقي)، بيد أن الوظيفة الجمالياتية (الإستاطيقية) التي تطغي هكذا على لغة الشعر (فيما تكون ظاهرة مرافقة فقط في لغات وظيفيّة أخرى) تركّز الانتباه على العلامة اللغوية نفسها، linguistic sign ومن هنا فإنها النقيض الكامل للتوجه الحقيقي نحو هدف هو في اللغة المرسلة (message). فالتوجه الجماليّاتي «نحو التعبير نفسه»، والذي هو طبعاً ذو سريانية لا على التعبير اللغوي فقط ولا بالنسبة لفن الشعر وحسب، بل على جميع الفنون ولكل مجالات الجميل (الاستطيقي)، هو ظاهرة مختلفة جوهرياً عن التوجه المنطقي نحو التعبير الذي يكون غرضه جعلَ التعبير أكثرَ دقةً، كما أكدت تأكيداً خاصاً الحركة المسماة الوضعية المنطقية (حلقة فيينا) وبشكل خاص [رودولف] كارناب (Carnap). فقبل كل شيء، إن مفهوم اللغة نفسه يختلف في المنطق عنه في علم الجمال، رغم ان الوضعيين المنطقيين (متفقين مع الاتجاهات المعاصرة الأخرى في المنطق) يعتمدون أكثر من المنطق القديم على اللغة الحقيقية في الانتقال من السياق الكلي إلى الجملة ومن الجملة إلى التصّورات. وما تعنيه اللغة بالنسبة لعلم جمال اللغة الشعرية واللغة بشكل عام هو لغة قومية معينة بكل خصائصها المحسوسة التي تأصلت وتظل تتأصل دائماً في تطورها التاريخي. أما بالنسبة للوضعيين المنطقيين فإن ما يقصد بالمصطلح «اللغة» هو سياق منطقي معين يتميز بحقيقة أن الوحدات الدلالية التي تترابط ضمنه بعلاقات منطقية [هي التي] تحدِّد معناه.

وإن المرء ليتجاهل «معنى العلامات . . . ودلالة العبارات (مثلاً الجمل)»، ويأخذ بعين الاعتبار فقط «الصياغة الفنية وتعاقب العلامات والتي منها تبنى العبارات.»

ولذلك فإن التركيب (syntax) تبعاً لوجهة نظر الوضعيين المنطقيين، يخلق الأساس الوحيد والقانون [الحاكم] للسياق الدلالي (semantic) في «لغة» المنطق.

بيد أن السياق الدلالي في اللغة الطبيعية، كما سنرى، محكوم في آن واحد، لكن ليس بترافق كلي دائماً، بنمطين من أنماط العلاقات: من جهة أولى، بالعلاقات التركيبية؛ ومن جهة ثانية، بعلاقات دلالية صرف (البنية الدلالية للنص). إن بوسع باحث فرد أن يبتكر لنفسه لغة من النمط الذي يقصده الوضعيون المنطقيون، وإن كلاً من العلوم ليملك لغة مستقلة كهذه، والعلوم في مجموعها تميل إلى خلق لغة علمية «مُوَحَّده». (قارن مع جهود الوضعيين المنطقيين المعروفة جيداً لخلق «علم موحد») ومن هنا فإن مفهوم الوضعيين المنطقيين للغة مختلف إطلاقاً عن مفهوم اللغة كوسيلة للتواصل في الممارسة الوجودية. وما هو سارٍ بالنسبة لأحدهما ليس بالضرورة سارياً بالنسبة للآخر. ولذلك، فإن التوجه نحو التعبير، كما يعاينه علم الجمال، لا يتلاءم إطلاقاً مع التوجه نحو التعبير كما يتصوره الوضعيون المنطقيون. ولن يكون ذا معنى أن نناقش الفرق المحدد بين هذين النمطين من التوجُّه. ومع ذلك فإن الوضعيين المنطقيين يطرحون السؤال المتعلق بالفرق المحدّد ويعتبرون الشعر قضية تعبير عاطفي.

ويعتبرون الشعر قضية تعبير عاطفي.
ومع أنهم في هذا الخصوص يتفقون مع بالي (Bally) فإن مغالطة هذا الرأي [وزيفه] واضحة من وجهة نظر الدراسة المعاصرة (قارن مع الأعلى).

ثم إن مفهوم «التوجه نحو التعبير »نفسه لا يحمل المعنى ذاته بالنسبة للوضعيين المنطقيين الذي يحمله بالنسبة لعلم الجمال المعاصر. فهو في علم الجمال يعني تركيز الانتباه على التعبير في كل أنواعه وبشكل خاص في نوعه الوظيفيّ؛ والمتصوِّر في هذه العملية لا يغضّ النظر على الاطلاق عن الوظائف ألْـزا - جماليّة للعلامة اللغوية، وبشكل خاص الوظائف الثلاث التي أسماها بوهلر (Buhler) الاشارية، التعبيرية، والوصفية، في كتابه Sprachtheorie فالتعبير اللغوي في توجُّهه الجمالياتي يتناوس تناوساً حراً بين هذه الوظائف، وبوسعه في أي لحظة أن يلصق نفسه بأي منها أو يفصل نفسه عن أي منها أيضاً، كما أنَّ بوسعه أن يجمع بين هذه الوظائف ويضمّها بطرق متعددة، وهكذا.

وإن هذا بالضبط لهو النتيجة العقلانية (noetic) لتحرره من اي رباط افرادي مع اي منها، وهو تحرر يتحقق له بسبب كونه « مستغرقاً في ذاته» (enveloped in itself) أما «التوجه نحو التعبير» في المنطق فانه يعني، على عكس ذلك، إخضاع التعبير اللغوي لاعتبار منطقي، ومن هنا فان وظيفة واحدة فقط من وظائف العلامة اللغوية تتلقى التأكيد الواضح وان هذا العزل الوظيفي ليتجلى تجلياً متميزاً في السعي الى تطهير المنطوق [القول] من جميع الاعتبارات الزا - منطقية. ذلك أن اللغة الحقيقية، من وجهة نظر المنطق، لايمكن أن تكون ابداً كاملة بما يكفي. والحد الأقصى والمثال الاعلى، في وقت واحد، للغة المنطق هو العلامات «المطلقة» التي يكون فيها المعنى المعطى عن طريق العلاقة مع الواقع التجريبي خاضعاً تماماً للدلالة (sense) المستخرجة من السياق المنطقي («لغة » المعادلات الرياضية). لكن اذا كانت القضية قضية العلاقة مع الواقع (الجمل «المركبة» synthetic تبعاً للمصطلحات المنطقية المتخصصة)، فان هذه العلاقة خاضعة للتحكم والسيطرة من حيث صدقها (truthfulness) («السريانية» و«نقض السريانية» في حكم مركَّب تبعاً لمصطلحات الوضعيين المنطقيين). وعلى النقيض من هذا، فإن مسألة الصدق لا معنى لها على الاطلاق في الشعر حيث تسود الوظيفة الجمالياتية. فهنا «يعني » المنطوق لاذلك الواقع الذي يشكل موضوعه المباشر بل طقم جميع الوقائع (realities) ، الكون بأكمله و - بشكل اكثر دقة - التجربة الوجودية الكلية للمؤلف أو، بالأحرى، للمدرك المتصوِّر (perceiver) . وهكذا يبُرهن عدم تلاؤم التوجه الجمالياتي نحو التعبير مع التوجه المنطقي نحو التعبير بطريقتين مختلفتين : لا بالاشارة الى مفهوم اللغة فقط، بل الاشارة الى مفهوم التوجه ذاته أيضاً.

بعد هذا الاستطراد دعنا نعد الآن الى اللغة الشعرية.

إن كون الانشاء الشعري له غاية هي التعبير نفسه لايحرم اللغة الشعرية من الأهمية العملية، بل ان اللغة الشعرية بالضبط بسبب من «توجهها الذاتي» الجمالياتي اكثر ملاءمة من اللغات الوظيفية الأخرى للقيام دائماً بتجديد موقف الانسان من اللغة، ومن العلاقة بين اللغة والواقع، ولكي تجلو دائماً

بطرق جديدة التـأليف الـداخلي للعلامة اللغوية، وتكشف إمكانيات جديدة لاستخدامها. وليس طغيان الوظيفة الجمالياتية في اللغة الشعرية حصرياً بالطبع. فهناك صراع دائم وتوتر دائم بين التوجه الذاتي والتوصيل بحيث أن اللغة الشعرية، رغم انها تقف نقيضاً للغات الوظيفية الأخرى في توجهها الذاتي، لاتكون منفصلة عن هذه اللغات بحدود غير قابلة للتجاوز.فهي، بعد كل حساب، لاتمتلك إلا القليل من وسائلهااللغوية الخاصة أو ما يسمى (poeticisms) «العناصر الشعرية » والتي هي في الغـالب معجمية لكنهـا قد تكـون احياناً مورفولوجية (تشكيلية) او تركيبية (syntactic) . واللغة الشعرية، بشكل غالب، تمتاح من المخزون الذي تقدمه مستويات أخرى من اللغة آخذةً منها في كثير من الحالات وسائل تعبير محددة تكون في الاستخدام العادي مقصورة على مستوى لغوي واحد. وذلك يميز اللغة الشعرية عن المستويات اللغوية الاخرى ويربطها بها في الوقت نفسه بشكل دقيق بأن يصبح الموسّط لعلاقاتها التفاعلية ولاختراقيتها المتبادلة. ذلك ان هذه المستويات، كقاعدة، لاتستخدم إلا وسائلها الخاصة - باستثناء خصيصتها اللغوية المشتركة طبعاً.

على أية حال، ثمه بين اللغات الوظيفية لغة واحدة تكون اللغة الشعرية وثيقة الصلة بها بشكـل خاص، هي اللغة الأدبية. إن الشعر واللغة الشعرية طبعاً، لايجدان صعوبة في الوجود في اللغات القومية التي تفتقر الى شكل ادبي او في البنى اللغوية التي لاشأن لها باللغة الادبية (قارن مثلا مع الشعر الشعبي). لكن في ما يسمى «الشعر المصطنع» تكون الصلة بين اللغة الشعرية والادبية وثيقة الى درجة ان الامثلة المقتبسة في المعاجم وكتب النحو التي تقنّن اللغة الادبية مثلا مأخوذة في الغالب من أعمال شعرية. ترى اي صلة هي هذه الصلة؟

يوضح الباحثون هذه الصلة احياناً بمناقشة اللغة الشعرية بوصفها احد تنويعات اللغة الادبية تنـويعـاً يحكمه الاطّراد العام لهذه البنية العليا. ويتصور دعاة النقاء، بشكل خاص، التواشج بين اللغتين الشعرية والأدبية بالطريقة التالية: فهم يطهّرون اللغة الأدبية من جميع العناصر الغريبة عليها، لا الأجنبية منها فقط، بل العناصر المحلية أيضاً التي لا تطّرد مع معيار اللغة الأدبية. بيد أنهم إذا حاولوا أيضاً أن يخضعوا اللغة الشعرية للتهذيب بالطريقة نفسها، فإن قدراً كبيراً من وسائلها الفنية سيبدو في نظرهم انتهاكاً عشوائياً للنقاء اللغوي، بالضبط لأن الانحصار ضمن مناخ محّدد من السبل اللغوية أمر غريب على الشعر.

ومن هنا [ينشأ] الصراع بين الشعراء ودعاة النقاء حول حقّ حرية الابداع من جهة، وحول تقييدها، من جهة اخرى. ولقد عانينا حملة كهذه في بلادنا منذ زمن ليس بالبعيد. ولذلك كله، فإن الفـرق بين اللغـة الشعرية واللغة الادبية جلي تماماً. غير ان الفرق لايمثل انتقاصاً من قيمة الصلة الـوشيجـة بينهما التي تتمثل في حقيقة أنه حتى حين ينتهك الشعر معيار اللغة الادبية بأكثر الصور جذرية، فان هذه الأخيرة تشكل الخلفية التي يتم تصور الجانب اللغوي من العمل الشعري ضدها [بالقياس إليها]، وإن الانحرافات (deviations) من الاستخدام الادبي لهي بالضبط مايثمن في الشعـر كوسائل فنية (artistic devices) ولا ينطبق هذا على اي مستوى آخر من مستويات اللغة (الوظيفية، الاجتماعية الخ)، حتى على ذلك المستوى الذي يمتاح منه الشعر أعظم امتياح في لحظة معينة. وعلى سبيل المثال، إن القصائد المكتوبة بلغة فئة متميزة او لهجة (محلية) قد تعتبر منتمية الى

الشعر «المصطنع»، لكن اللغة الادبية تظل خلفيتها الفعلية، رغم ان هذه القصائد تنتهك معيارها بصورة جذرية. أما اللغة الشعرية، فان علاقتها الحميمة باللغة الادبية تتجلى في التأثير الذي يمارسه الشعر على تطور المعيار الادبي. ولا يصل هذا التأثير طبعاً، درجة أن كل مايبدعه الشعر، على مستوى اللغة، يصبح بصورة فورية وآلية جزءاً من المعيار الادبي، بل إن اكثر ابتكارات الشعر اللغوية صدماً وطرافة، أي المستحدثات اللفظية (neo - logisms) هي بالضبط اكثر ما يكتسب جذوراً في اللغة الادبية ندرةً. فاللغة الشعرية تترك أبلغ آثارها على بنية الانشاء (discourse) ، مثلا، بتزويد الاستخدام الادبي بعبارات جديدة، وبأنماط جديدة من البنى الدلالية للجملة، وهكذا. ثم إن تأثير اللغة الشعرية على اللغة الادبية يتفاوت من مرحلة الى مرحلة، هكذا نجد في بلادنا، مثلا، أن هذا التأثير كان على أشده في مرحلة الانبعاث القومي حين بدأ مشروع واعٍ لاعادة بناء مُتقصدّة للمعيار الأدبي، وإن حقيقة كون إعادة البناء هذه قد بدأت بترجمات يونغمان (Jungmann) الشعرية لأمر نمطي في ذاته. وإن مايبدو تغيراً ثورياً من منظور اللغة الادبية هو وسيلة فنية بسيطة في الشعر، ومن جهة ثانية، في مرات كثيرة يكون شكل اسلوبي معين، يبدو شديد الفردية والشذوذ من منظور الشعر، شيئاً مطرداً تماماً من وجهة نظر المعيار الادبي المعاصر. ولقد برهن بي. هافْرَنك (B. Havranek) السلامة الجوهرية لهذا [المبدأ] على أساس اللغة الشعرية عند ماشا (Macha) .

لقد وَثَّقْنا [فيما سبق] موقع اللغة الشعرية ضمن النظام اللغوي الكلي. أما الآن فان علينا أن نمحِّص (هذا الموقع) من الجانب المضاد؛ اي أنه ينبغي علينا أن نكرس اهتمامنا لمكانة اللغة ضمن العمل الشعري. ما هي اللغة في الشعر؟ إنها مادة مثل المعدن والحجر في النحت، مثل اللون ومادة المستوى التصويري في الرسم، وهكذا. واللغة، أيضاً، تدخل العمل الفني من الخارج كظاهرة مدركة حسياً من أجل أن تغدو آلة للبنية اللامادية للعمل؛ واللغة في العمل الفني تخضع أيضاً للإحكام والإتقان، ولإعادة التنظيم من أجل هذا الغرض. لكن، رغم ذلك، ثمة فرق لا يستهان به بين المواد الفنية الأخرى واللغة. إن الحجر، والمعدن، واللون، وما شابهها تدخل الفن بوصفها مجرد ظواهر طبيعية تكتسب طبيعة سيمائية (semiotic) في الفن فقط، فتبدأ «تعني» شيئاً ما؛ أما اللغة فهي في عين جوهرها علامة [قائمة]؛ وحتى الظواهر الطبيعية نفسها التي هي أساس اللغة، أي الصوت الانساني، تصدر عن أجهزة النطق المتشكلة لهذا الغرض. ولا يقارب اللغة كمادة فنية في طبيعتها السيمائية سوى مادة الموسيقى: النغمة؛ وهي أيضاً ليست مجرد صوت طبيعي بل هي مكّون في نظام نغمي (فنحن لا نفهمها إلا من حيث هي جزء من نظام نغمي). والنغمة الموسيقية هي كذلك، إلى حد ما، مستقلة عن تحققها الصوتي؛ فالموسيقيون المدَّربون بوسعهم أن يقرأوا نصاً موسيقياً بصمت تماماً كما يستطيع قارىء أن يقرأ كتاباً.

لكن النغمة، على خلاف مع اللغة، تقتصر في وجودها بصورة كلية تقريباً على الموسيقى؛ فالطبيعة، مع استثناءات قابلة للاهمال، لا تمتلك نغمات (وتُقْتَبَس عادة نغمة كثبان الرمال المنزلقة المتهاوية مثلاً فريداً تقريباً على النغمة الطبيعية). ولا تظهر النغمات، خارج مجال الموسيقى، إلا على الهوامش النائية للنشاط الانساني ومرتبطةً ارتباطاً وثيقاً به؛ وكذا هي الحال، مثلاً، في إشارات القرون [الحيوانية]. ولذلك، فإن النغمة ليست متجذرة في الممارسة الوجودية ولا تصبح أداة لحمل معنى معين.

إن «معنى»نغم (ميلودي) موسيقي ما يبقى مجرد نية ليس لها خصيصة كيفية محددة، نيةٍ قادرة على امتصاص عدد من المعاني المحسوسة يكاد يكون دون حدود. أما اللغة فإنها، على النقيض من ذلك، توجد وتفعل خارج الشعر بوصفها أعظم أنظمة العلامات أهمية، بوصفها علامة (karesoxnv): وهي تشكل إسمنت التعايش الانساني وتنظِّم موقف الانسان من كلا الواقع والمجتمع.

ومن هنا فإن اللغة، على خلاف مع مواد النحت والرسم، لها طبيعة سيمائية تكون، على أساس منها، ذات استقلال نسبي عن الادراك الحسي. ولذلك فإن الشعر لا يستهوي [ويتوجه] مباشرة إلى أي حاسة انسانية (إذا تجاوزنا، طبعاً، تحققه الصوتي الذي هو، من وجهة نظر فنية، موضوع فن خاص هو الإلقاء) بل بصورة غير مباشرة إلى الحواس جميعاً. وعلى خلاف مع الموسيقى، تملك اللغة أيضاً وجوداً وتأثيراً خارج مجال الفن تدين بهما إلى تَحْدِيْدِيَّتها السيمائية وإلى اتصالها الوثيق مع سياقات الحياة الانسانية اليومية. ولذلك، فإذا حَدَّدْنا ميزات اللغة كمادة فنية، فإن علينا ألا ننسى، مع ذلك، نقاط ضعفها. والرئيسية بين هذه النقاط هي أن العمل الشعري الذي يقوم على اللغة، وهي ظاهرة متغيرة تاريخياً، أكثر عرضةً للتغيرات بعد اكتماله من الأعمال في الفنون الأخرى. ويمكن لبنيته الفنية أن تُخَلْخَلَ بوضوح بل حتى أن تنكسر نتيجة للتطور اللاحق للغة. فما كان في نية الشاعر أن يكون عملاً مؤثِّراً جمالياتياً يمكن أن يفقد تأثيره، في حين أن عناصر كانت قد بقيت أصلاً دون أن تمسَّها نية الشاعر الفنية قد تكتسب تأثيرية جمالياتية.

تحدث الحالة الأولى إذا أصبح تحول قَصْدي جمالياتياً لمكون لغويٍّ ما استخداماً شائعاً؛ أما الثانية فتحدث إذا أصبح الاستخدام الشائع في مرحلة الشاعر يبدو شيئاً غير عادي أو خارقاً، بسبب الحساسية اللغوية المتغيرة. ونقطة الضعف الثانية للّغة كمادة شعرية هي أنها تقصر العمل الشعري على أعضاء مجتمع لغويٍّ معين. فالعمل الشعري لا وجود له بالنسبة للذين لا يعرفون لغته، وهو لا يصبح في المتناول إلا بصورة ناقصة قاصرة حتى لأولئك الذين يعرفون لغته لكنهم لا يعرفونها كلغتهم الأم. وما يعنيه هذا هو أنهم لا يملكون الثروة الكاملة من الترابطات التي تربط بوشائجها بين كلمات وأشكال اللغة المعين وبينها وبين الواقع. وبقدر ما يؤكِّد الجانب اللغوي نفسه في عمل شعري، بقدر ما يكون مشدوداً إلى لغة قومية ما؛ ومن هنا تأتي صعوبة ترجمةِ، بل عدم قابلية ترجمة، أعمالٍ شعرية معينة، وبشكل خاص الأعمال الغنائية (lyric).

ولذلك فإن اللغة الشعرية ـ كما هي كل لغة وظيفية، بعد كل حساب ـ متجذرة في نظام لغة قومية معينة ما. وإن لهذه الحقيقة، رغم وضوحها البادي، عواقب هامة لم تصبح حتى عهد قريب جليّةً حتى للمنظِّرين حول الشعر ومؤرخي الأدب. وتنبع هذه العواقب من حقيقة أن وسيلة شعرية ما تكتسب خصائص في لغة أولى تتميز تميزاً كلياً عن تلك التي تمتلكها في لغات أخرى بسبب اختلاف طبيعة كل من هذه اللغات عن غيرها. وإن بوسعنا أن نقتبس أمثلة لا تحصى من الدراسات التي تمت خلال السنوات القريبة الماضية، لكننا سنكتفي بمثل واحد مأخوذ من كتاب ياكوبسن أسس الشعر التشيكي. لقد ترجم أَيْ. في. يونغ (A.V.Jung) قصيدة بوشكين ذات البحر التروكي الرباعي (tetrametre) «Burja magloju nebo kroet» إلى التشيكية ترجمة حرفية (كلمة لكلمة): «Boure mlhou nebe Kryje» («العاصفة تغطي السماء بالضباب»)، بيد أن الصيغة التشيكية

تختلف اختلافاً بالغاً عن الروسية، من جهة أولى من حيث الكم (والكمّ هو مكوِّن النبر في الروسية لكنه حر [من النبر] في التشيكية)؛ ومن جهة ثانية، في كون التطابق الدقيق بين حدود التفعيلة وحدود الكلمة الذي يحدث هنا أمراً شائعاً جداً في التشيكية بالنبر الذي يقع فيها على المقطع الأول، لكنه نادر نسبياً في الروسية ذات النبر الحر وهو لذلك فعّال على صعيد الترجيع الصوتي onomatopoetically في البيت المناقش. ويحدث هذا الاعتماد من قبل التعبير الشعري على طبيعة نظام لغوي ما في حالات أخرى أيضاً. ومن هنا، فإن الحركات الأدبية الأوروبية (التي تنتشر في بلدان أوروبية متعددة)، كالرمزية، والمستقبلية، وغيرهما، يمكن أن تحقق في تطبيقها للمتطلبات البرنامجية ذاتها في لغات مختلفة نتائجَ متباينة تبايناً بارزاً فيما بينها في آداب اللغات القومية المفردة؛ إن الرمزية التشيكية، في الجوهر، ظاهرة مختلفة وذات دلالة [وأهمية] مختلفة في التطور الأدبي المحلي عن الرمزية الفرنسية، على سبيل المثال، في فرنسا، والرمزية الروسية في روسيا، رغم أن الأفكار النظرية للرمزيين أنفسهم متشابهة جداً عبر أوروبا كلها. ومن هنا نستطيع أن نفهم لماذا يكشف التطور الأدبي الأوروبي، حتى في القرنين التاسع عشر والعشرين، وهما مرحلة من التفاعل العالمي العظيم، عن درجة أعلى بكثير من اللاتجانس مما يكشف عنه التطور في الرسم، مثلاً، أو الهندسة في هذه المرحلة ذاتها.

تنشر هذه الدراسة بالاتفاق مع الزميلة «المهد» - عمّان

الكويت
البيان_الكويتية
العدد رقم 137
1 أغسطس 1977



بقلم الدكتور
ثابت بداري

بتأمل النتاج الادبي لمذهب ما ، نجده يندرج تحتمجموعة من المباديء والاسس الفنية الخاصة بهذاالمذهب. وهذه الاسس والمباديء يدعو اليها النقاد ، ويلتزم بها الادباء في نتاجهم، وهي تربط هذا الادب بمطالب العصر وتياراته الفكرية . والواقع ان كل مذهب ادبي يمثل روح العصر الذي نشأ فيه ، وهو بمثابة تيار عام فرضه العصر علىصفوة ادبائه كييستجيبوا لمطالبه ، ويقودوا قدرانه ، ويبلوروا مثله ، ويشاركوا في وجوه نشاطه الانسانية . ومن ثم فان هذه المذاهب الادبية لدىدعاتها وممثليها الحقيقيين ليست مفروضة عليهم فرضا ، وانما هي صادرة عن اقتناعهم وولائهملروح عصرهم ، وايمانهم برسالتهمالانسانية فيه (١) .

وتاريخ المذاهب الادبية يدلنا على انه لا قيمة للحديث عن جمهور او طبقة ، ولكن القيمة الحقيقية في الحديث الى ذلك الجمهور ، او تلك الطبقة حين ينهض الوعي الانساني فيها ، ويتطلع الى نيل حقوقه . ومن هنا كان المذهب الادبي ضرورة من ضرورات كل عصر ادبي ناهض يتطلع جمهوره الى غاياتانسانية او قومية، وهذا نفسه هو الذي يفسر انتقال الادب الغربي بين حلقات المدارس الادبية المتسلسلة ، اذ ان هذاالانتقال دليل على حيوية الاداب الغربية وازدهار الفكر فيها (٢) .

وعلى ذلك ، يمكن القول بأن المذهب الادبي ينشأ عن عوامل فكرية وسياسية واجتماعية ،مضافا اليها تطلع الجماهير القارئة وتهيؤها نفسيا لهذا المذهب او ذاك ، وأنه ينشأ في اي مكان متى توافرت هذه العوامل . ومن ثم نقول : ان الادب العربي يمكنه أن يشهد ظهور هذا المذهب او ذاك في الوقت المناسب ، بغض النظر عن الاطلاع عليه في

الاثار الادبية الاجنبية .

ومن اهم المذاهب التي عرفتها الاداب الغربية وتأثر بها ادبنا العربي او ظهرت فيه ، هي : الكلاسيكية والرومانتيكية والبرناسية والرمزية والواقعية والطبيعية والسيريالية .

اما المذهب الكلاسيكي ، فقد سيطر على الادب الاوربي منذ عصر النهضة حتى اواخر القرن الثامن عشر او يزيد ، وهو مذهب يقوم على محاكاة أدب القدامى من اليونان والرومان ، الامر الذي ادى الى العناية بالصنعة واهمال الطبع والعبقرية ، والبعد عن العواطف الطليقة والاخيلة الجامحة ، فكثر النثر ، وضعف الشعر . وكان الادب الكلاسيكي موضوعيا اكثر منه ذاتيا، لانه يهتم بالقضايا العامة ، والحقائق المجردة ، ويهمل المشاعر الفردية ، ويهدف الى غاية خلقية في كل لون من الوان الادب ، ويتجه الى اصحاب السلطان ، وفي ذلك من التصنع والتكلف ومراعاة المقام ما يفضي بالادب الى الكساد والجمود . وقد اهتم الادب « الكلاسيكي » بحياة المدن ، واهمل حياة الريف والطبيعة، وقل فيه الوصف . وان وجد فهو وصف موضوعي عام لا اثر فيه لذات الشاعر ومشاعره ، ولا اثر فيه للطابع المكاني والخصائص المحلية (٣) .

ولا شك في ان نظام الاقطاع والرق الذي ساد المجتمعات الاوربية في ذلك الوقت ، وهو نظام يقوم على التسلط وتوطيد عقيدة الولاء للامير وللطبقة ذات السلطان ، كان من اسباب النزعة « الكلاسيكية » الاوربية (٤) .

ونتيجة لشيوع الاتباع والتقليد والعناية بالصنعة والبعد عن العواطف الذاتية ، ارتفعت طوال القرن الثامن عشر صيحات تشكو تدهور الشعر . وقد لاحظ « الكلاسيكيون » انفسهم هذا ، وراوا ان هذا الشكل من اشكال التعبير قد مضى زمنه ، وانه يجب من الان فصاعدا ان يترك مكانه للنثر، وكان « بوب » يعلن انه يجب « أن نميز بين الشاعر والناظم » وبخاصة بعد ما انتشر نوع من الشعر تكثر فيه الافكار ولا توجد به الصور الشعرية (٥) . وزاد الشعر ضعفا في ذلك العصر شيوع النزعات العقلية والمادية بسبب التقدم الصناعي ، وظهور الحركات الفلسفية والفكرية عند امثال « فولتير » و « لوك » و « نيوتن » و « هيوم » الذين دعوا الى تمجيد العقل وتقديسه (٦) .

وكان لا بد من ظهور تيار مضاد لهذا التيار العقلي « الميكانيكي » ، وبخاصة بعد ظهور الطبقة المتوسطة التي خلقتها الثورة الصناعية والنهضة الاقتصادية ، والتي ارادت ان تثبت وجودها في شتى الميادين ، وجذبت اليها المفكرين والادباء ليعبروا عن فلسفتها واتجاهها نحو الذاتية والعصامية ، فكان ادب جديد يعنى بالفرد ومشاعره ، ويهتم بمشكلات الطبقة « البرجوازية » الناشئة ، يعتد بالعواطف الشخصية والخيال الطليق ، ويلوذ بالطبيعة . وبرزت النزعة « الرومانتيكية » الثائرة على الاتباع والمحاكاة ، وادب العقل . وكان الادب « الرومانتيكي » ذاتيا في طابعه ، ولكنه كان اجتماعيا ثوريا في نتائجه وغاياته عن طريق الوعي الكامل لدى الكتاب والنقاد باتجاهات العصر الفلسفية .. ثم بفضل الاهداف التي وضعها هؤلاء نصب اعينهم بالتوجه الى جمهورهم « البرجوازي » نشدانا لاقرار حقوقه الانسانية (٧) .

بيد أن هناك نوعا اخر من «الرومانتيكية» ، وهو النوع السلبي الذي يقود الناس الى التفكير في عوالمهم الداخلية،ويشغلهم بمشكلات لا حل لها الا بالتأمل والبحث العلمي. وفي هذا النوع تتضخم الفردية ، وتسيطر « الانا » على كل اتجاهات الحياة ، وتختفي شخصية الاديب لفقده حاسة بعد النظر نتيجة لانغماسه في خرافات طبقة وانحرافها وتميزها، وانحلال مجتمعه (٨) .

و « الرومانتيكيون » يبتغون الحقيقة ، ولكنها ليست الحقيقة التي تواضع عليها الناس . انهم يريدونها عظيمة سامية ، ومن ثم يختارون موضوعاتهم وأبطالهم من تصورهم الخيالي للحياة الماضية ، أو من خلال العالم المثالي . أما الواقعيون فيختارون موضوعاتهم من الحياة اليومية ، ويتخذون ابطالهم من عامة الناس . والحقيقة « الرومانتيكية » ذات طابع ذاتي ، لانها اسيرة خيال الاديب وعاطفته المشبوبة ، وهي تختلف عن الحقيقة « الكلاسيكية » الفردية التي قد تظهر في بعض اشعار « الكلاسيكيين » المسرحية والوجدانية — على قلة شعرهم الوجداني — وذلك عندما يلعب الخيال والشعور دورهما في هذه الاشعار ، اذ ان هذه الحقيقة الفردية « الكلاسيكية » لا تبتعد من حقائق الناس المتفق عليها . وتختلف هذه الحقيقة « الكلاسيكية » بدورها عن الحقيقة الواقعية . ففي الوقت الذي ينفصل فيه التحليل « الكلاسيكي » عن الزمان والمكان ، لان نفس الفرد تفسر في رأي « الكلاسيكيين » بمعرفة فرد اخر ، يرى الواقعيون ان الفكر لا يفسر بالفكر وحده ، لاتصاله بالجهاز العصبي والجسم معا ، وهو متأثر بما يطرأ عليهما من عوارض ، وما يتأثران به من احداث . ومن هنا كان الادب الواقعي الغربي دراسة عميقة للبيئة والمجتمع وأثرهما في تكوين الانسان . ورأينا « بلزاك » و « فلوبير » يحدثاننا عن ماضي أبطالهم ومدنهم وأسرهم لينتهيا اخيرا الى تحليلهم وسبر اغوارهم (٩) .

وقد نشأت هذه الواقعية في حوالي منتصف القرن التاسع عشر عندما أخذت الفلسفة الوضعية تحل محل الفلسفة العاطفية التي كانت دعامة « الرومانتيكية » . وموجز قضايا الفلسفة الوضعية والتجريبية ان المعرفة المثمرة هي معرفة الحقائق وحدها ، وأن العلوم التجريبية هي التي تمدنا بالمعارف اليقينية ، وأن الفكر الانساني لا يستطيع ان يعتصم من الخطأ — في الفلسفة والعلم — الا بعكوفه الدائب على التجربة ، وبتخليه عن جميع أفكاره الذاتية السابقة ، وأن الاشياء في ذاتها لا يمكن ادراكها ، لان الفكر الانساني لا يستطيع أن يدرك سوى العلاقات بين الاشياء ، ثم القوانين التي تخضع لها هذه العلاقات . وفي العصر نفسه توطدت الثقة في العلم ، وأنه سيحل مشكلات الانسانية ، وسارت الحركة الاشتراكية نحو التحقق في بطء ضاق به بعض الادباء ، فأخذوا ينصرفون عن التوجه الى سواد الشعب ضيقا منهم بعقلية الدهماء ، وفي الوقت نفسه كانت طبقة العمال قد اخذت في الازدياد ، وتبلورت حاجاتها ، فكانت في حالة توقع لاداء الادب رسالتها والتعبير عن مطالبها ، فوثق بها جل كتاب العصر ، وتوجهوا اليها . ومن هنا ظهر في هذه الفترة اتجاهان ادبيان متقابلان هما : البرناسية التي تدعو الى استقلال الفن ، تعبيرا عن سخطها على العصر والدهماء الذين يعجزون عن فهم الفن الرفيع ، والواقعية التي تعنى بالواقع وتكشف عن عيوبه . وقد عنيت « البرناسية » بالشعر ، في حين عنيت الواقعية بالنثر (١٠) .

وبتقدم العلوم وظهور النقد العلمي جنحت الواقعية الفرنسية الى الطبيعية . ولتأثر « البرناسية » والواقعية والطبيعية بالنهضة العلمية والفلسفة الوضعية كثرت وجوه الشبه الفنية بينها . ففيها جميعا الدعوة الى الموضوعية التامة في الادب ، والملاحظة الدقيقة لصور الاشياء الخارجة عن نطاق الذات ، والفلسفة التشاؤمية من الحياة مع الثقة الكبيرة في العلم .

على ان بين الواقعية والطبيعية من ناحية ، و « البرناسية » من ناحية اخرى ، فروقا جوهرية تتعلق بطبيعة العمل الفني ومجاله . فعلى حين اختصت « البرناسية » بالشعر الغنائي ، اقتصرت دعوة الواقعيين والطبيعيين على القصة والمسرحية ، وكان جمهور « البرناسيين » ممن يرقون الى تذوق الشعر الغنائي في أسمى صوره ليعي ما يحتوي من مثل انسانية وصور طبيعية يستخلصها القاريء من تلقاء نفسه ، في حين كان جمهور الواقعيين والطبيعيين ممثلا في الطبقة « البورجوازية » لوصف ما فيها من شر وأدواء اجتماعية ، او في طبقة العمال لوصف ما هم عليه من بؤس ، ونشدان حقوقهم الانسانية (١١) .

ومن الجدير بالذكر ان الواقعية انتقلت من فرنسا الى اقطار اوربا ، فاصطبغت في كل قطر بصبغة خاصة . وفي روسيا تحولت الواقعية الى واقعية اشتراكية نتيجة الفلسفة المادية ، وظهور الثورة الاشتراكية وهي تدعو الى انصاف الكادحين من انعمال والفلاحين ، وتبشر بالعدالة الاجتماعية ، وتدعم مباديء الثورة الاشتراكية ، وتؤمن بالانسان ، ومبدأ التطور الى الافضل ، ومن ثم غلب عليها التفاؤل ، وسنفصل فيها القول في الصفحات التالية ان شاء الله .

ومن الجدير بالذكر ان المدرسة « البرناسية » لم تعمر طويلا ، لانها قصرت همها على تصوير الحياة الواقعية في لوحات رائعة ولكنها جامدة ، اغفلت ذات الاديب ، فضلا على ان العلم والفلسفة الوضعية عجزا عن تفسير الكون بكليته ، والاشياء بمجملها ، بحيث ان عوالم اخرى من المعرفة غابت عن المنطق والعلم ، وشعر المفكرون ان وراء الامكان الايجابي سرا لم يكشف ، ومجهولا لم يستكنه ، والى جانب هذه النزعة نحو المجهول ادلى علم « النفس » بأن في الانسان حالتين : واعية يدركها العقل ، وغير واعية قصر العقل عنها . وقد تكون هذه الزاوية من الانسان هي الحقيقة . وقد يكون الواقع الموضوعي سرابا ، ثم ان القوة « اللاواعية » هي التي تسير اعمالنا وتحدد تصرفاتنا من حيث لا ندري . ومن هنا نشأ مذهب جديد وهو « الرمزية » يسبر غور الذات ، و « اللاوعي » ويتجنب الواقع (١٢) .

والرمزية تتصل «بالرومانتيكية» في الحديث عن الذات ، وان كان « الرومانتيكيون » يصلون انفسهم بالحياة ، في حين يتوغل الرمزيون في تجربتهم داخل حقل الفن وحده ، كما ان « الرومانتيكيين » يثورون على مجتمعاتهم ، ولكن الرمزيين يعتزلونها وهكذا كانت الرمزية الغربية مذهبا متطرفا ثائرا على كل ما يمت الى العقل بصلة ، مشحونا بالمباديء الغريبة ، شاذا في صوره واتجاهاته وأهدافه (١٣) .

ونتيجة لاهمال الرمزية الجمهور واتجاهها الى الصفوة ، فضلا على ظروف الحرب العالمية الاولى ، نشأت « السيريالية » التي تعتد بغاية اجتماعية للشعر الغنائي ، ولكنها اطلقت سراح الخيال من كل قيد ، واخذت تعبر عن « اللاشعور » ، وحجتها في ذلك أن عقل الانسان ومنطقه هما أول عدو للفن ، لانهما يقتلان ملكة الفهم بالخيال والتعبير بالخيال . وواضح انها محاولة للهرب من الواقع الى ما يسميه أصحابها فوق الواقع (١٤) .

أما الوجودية ، فمذهب متفرع من

المذهب الفوضوي الذي انتشر في روسيا خلال القرن الماضي . ويرمي الى تحطيم كل ما هو قائم ومحوه .. ثم اقامة الجديد على اساس «نظيف»، فخطته الاساسية هي الهدم ثم البناء، أو تحقيق الانسان لوجوده بالقضاء على كل ما يحول دون ازدهاره . ويختلف عن الواقعية في ان الاخيرة لا تؤمن الا بالازدهار القائم على التطور . فالجديد يقوم على أساس سابقه ، وهو ينبع منه وينمو على حسابه حتى يستهلكه ويحل محله . وكل مرحلة انتقالية هي مرحلة تقدمية بالنسبة الى وقتها ، ولا بد من أن تؤدي مهمتها وتستنفد اغراضها قبل ان تقضي عليها المرحلة الجديدة وتحل محلها . ان المذهب الوجودي يتخذ موضوعاته الادبية والفنية من اغراض الفرد وميوله ونزواته . اما موضوعات المذهب الاخر فمختارة من واقع حياة الجموع المجاهدة في سبيل التقدم (١٥) . ذلك لان الوجوديين يرون ان فلسفة الادب تستلزم من المرء أن يحرص على قيم يحققها في المستقبل ويتجاوزها دائما متى تحققت . وهو لا يعي هذه القيم الا اذا كان منغمرا في وسط مجتمع هو فيه بين طبقته أو فئته مضطهد ، ولكنه في الوقت نفسه قادر على أنه لا يكون ثائرا حق الثورة الا في جهوده الانسانية المشتركة مع نظرائه من أمته او طبقته والا كان متمردا ، وليس الغرض من الوعي بالحرية مجرد استقلال الفكر دون قصد الى تغيير الموقف ، والا كانت حرية سلبية ذاتية . وليس الكاتب عند الوجوديين انسانا منطويا على نفسه في عالم لا قيمة فيه لسوى مصيره الفردي ، ولكنه يؤلف وحدة لا تتجزأ مع العالم الذي يعيش فيه ، وعمله الادبي ذو هدف في ذلك العالم الذي يحيا فيه ، لانه مرآة لفترة زمنية يبين فيها وعي الكاتب بما يتحقق به وجود هذا الوعي الوجودي الحق المعتد به عندهم . وهذا الوجود لا يتحقق بمجرد الكشف عن الموقف ، ولكن لا بد — مع ذلك — من التزام الكاتب في صراع يستجيب فيه لما يوجهه عصره اليه من مسائل هي مثار القلق في العصر ، ومبعث الالم والامل فيه (١٦) .

وبعد ، فان الشعراء والكتاب الذين يدينون بالوجودية و «السيريالية» والتأثرية وما شاكلها لا يسألون أنفسهم عن حقيقة الواقع ، ولا يشغلون به ، فكل ما يعنيهم منه هو اثره ، هو الصورة المنعكسة منه على نفوسهم واذهانهم . أما مطابقة هذه الصورة له فلا تعنيهم في شيء . ان الحقيقة عندهم هي القائمة في اذهانهم ، او المتمثلة في وجدانهم ، وليس ثمة حقيقة غيرها .

ولكن التقدم العلمي يدحض تلك المذاهب الفلسفية التي تنكر وجود الواقع المادي ، او تراه مخالفا للصورة المنطبعة عنه في اذهاننا ، وهو ، اي التقدم العلمي ، يقيم على مر الايام براهين متعاقبة قاطعة بأن العالم المادي الموجود خارج الذهن مطابق لصورته التي نتمثلها ، ثم ان الطبيعة فتحت عيني الانسان ليتبينها بهما على حقيقتها . ولهذا ايضا خلقت سائر حواسه ، ولولا ان الانسان استطاع بحواسه أن يرى الوجود على حقيقته لتخبط فيه خبط عشواء ، ولما وفق في مساعيه الدنيوية كل هذا التوفيق ، لولا أن السائق يرى نور الاشارة على حقيقته لاصطدم قطاره وتهشم من اول رحلة . لقد فتحت الشعوب عينيها ، وارادت ان ترى الحقيقة فرأتها ، ارادت ان تدرك اسباب شقائها فأدركتها ، وان تعرف مسببي شقائها فعرفتهم ، وهيهات أن يستطيع احد اسدال غشاوة الجهل على عينيها مرة اخرى ، وتمويه الحقيقة عليها ، وارجاعها الى عصر الظلمات (١٧) .

فكان الادب الواقعي خير معبر عن امال الشعوب في الحرية والتقدم والرخاء ، وهو ما سنفصل فيه القول ان شاء الله .

أما عن موقف ادبنا العربي من هذه المذاهب الادبية فواضح انه لم يقم في ادبنا القديم نظائر لهذه المذاهب على حسب ما شرحنا لها من معنى ، فلم يكن يعنى نقادنا في القديم بوحدة العمل الادبي من الناحية الفنية ، وتوثيق صلاته بالمجتمع فكريا وفلسفيا (١٨) . كما « كان ادبنا العربي القديم بوجه عام ادبا بلاطيا يعيش في ظلال الملوك والامراء . واتخذه الادباء — شعراء وكتابا — وسيلة للارتزاق وكسب الجاه والنفوذ .. فلم يكن الاديب حرا في ان يكون نفسه وفي أن يغرق في الذاتية ، ومهما يكن من شيء فان الادب العربي لم يكن بمعزل عن المجتمع وما يدور فيه من احداث سياسية واجتماعية ، وان كان كثيرا ما يسف في غاياته التي ينشدها من صلاته الاجتماعية ، فيعمد الى التملق وارضاء كبرياء الامراء والعظماء طمعا في المال ، وقليلا ما يعلو في غاياته فيوجه المجتمع ويرشده الى الخير » (١٩) . وبامعان النظر في الادب العربي القديم يمكن ان نقف على ما يشبه المذاهب الفنية . ففي الكتابة مثلا مذهب « عبد الحميد » ومذهب « ابن المقفع » و «الجاحظ» و «ابن العميد» و « القاضي الفاضل » ، وفي الشعر نقف على مذاهب المطبوعين والمصنعين والحكماء والمتصوفين ، والمعنيين بالاسلوب والمعنيين بالمعنى (٢٠) . كما عرف النقد القديم مذهب القدماء ومذهب المحدثين (٢١) . وقد افرد الدكتور « شوقي ضيف » كتابين كبيرين بحث فيهما مذاهب النثر والشعر الفنية في الادب العربي القديم ، هما : « الفن ومذاهبه في الشعر العربي » و « الفن ومذاهبه في النثر العربي » ، وانتهى الاستاذ الدكتور الى انه لا يوجد تجديد واسع في ادبنا العربي ، وان

ما أصابه من تطور كان في الصناعة نفسها ، أي في الفن الخالص وما يرتبط به من مصطلحات وتقاليد (٢٢).

وقد حاول بعض الباحثين اضفاء صبغة المذاهب الادبية بمفهومها الغربي على ادبنا العربي القديم ، فزعموا أن النزعة الرومانتيكية تغلب عليه (٢٣) . وقد ناقشنا هذا الرأي في رسالة الماجستير ، وانتهينا الى أنها نزعات فردية لا تمثل اتجاها او مذهبا (٢٤) ، ولا تستند الى فلسفة فنية او اجتماعية او فكرية .

ويختلف الامر كثيرا بالنسبة لادبنا العربي الحديث ، فقد توافرت العوامل الفكرية والاجتماعية النابعة من ظروف البيئة العربية تساندها الحالة النفسية للشعب العربي ، الامر الذي هيأ لظهور المذاهب الادبية في ادبنا الحديث . فكانت الرومانتيكية أو الابداعية على اثر الكلاسيكية او الاتباعية التي سيطرت على ادبنا القديم بوجه عام . وعندما أسرف الرومانتيكيون في اجترار الالام والهرب من مواجهة الواقع ومسايرة أحداث امتهم ، ظهرت الواقعية بعد الحرب العالمية الثانية ، حيث نمو الوعي القومي العربي ، واستقلال كثير من الاقطار العربية ، وشيوع الفكر العلمي ، فضلا على الاحتكاك المباشر باداب الغرب والشرق .

وقبل ان نترك الحديث عن المذاهب الادبية ، نحب ان نقول : ان هذه المذاهب ليست مستقلة كل الاستقلال ، وانما هي متداخلة يستعين بعضها ببعض ، فالرومانتيكية قد تستعين بالواقعية ، والكلاسيكية قد تستجيب الى الواقعية ، مغفلة أحلام الرومانتيكية وان خالفتها في طريقة التعبير . وقد تستعين الكلاسيكية بالرمزية من ناحية الموضوع ، كما في شعر « ت.س. اليوت » . وقد تستعين الرومانتيكية بالرمزية ، كما في شعر « بردجز » ، وحتى السيريالية الغامضة قد تستعين بالواقعية ، وتمزج الحقيقي بالمثالي في سمت يعلو على الحقيقة . وقد جمع كبار الادباء مثل « هايني » و « تشيكوف » و « شكسبير » بين المذاهب المختلفة (٢٥) .

د. ثابت محمد بداري

الرياض

(١) د. غنيمي هلال — الادب المقارن ط ٣ ص ٢٧٤ + د. محمد مندور — في الادب والنقد ص ١٠٤ — ١٠٥ .

(٢) د. غنيمي هلال — مجلة الاداب يناير ١٩٦١ + داود جرجس — الاداب — يوليو ١٩٥٣ .

(٣) راجع في ذلك الادب الفرنسي للحلوى ج ١ + تاريخ الادب الفرنسي للانسون ج ١ + لويس عوض — المجلة ابريل / ٥٩ + المسرحية لعمر الدسوقي ص ٦٢ — ٧٢ + النقد الادبي لاحمد أمين ص ٢٩٠ — ٣٠٠ .

(٤) الادب الثوري عبر التاريخ — محمد مفيد الشوباشي ص ٦٨ — ٦٩ .

(٥) Le Romantisime dans le literatare Europ'eane. van Tiesem p. 114

(٦) The Romantic Poets p. 27 -29.

(٧) الرومانتيكية واثرها في الشعر المصري الحديث في الربع الاول من القرن العشرين للمؤلف ص ٦٦ — ٦٧ « مخطوط » + د. غنيمي هلال — الاداب يناير ١٩٦١ س ٩ .

(٨) د. احسان عباس — مجلة الاديب — عدد ٣ مارس ١٩٥٤ س ١٣ « مكسيم جوركي ناقدا » .

(٩) The problem of Style p. 29-32. + قدري القلعجي — مجلة المكشوف — عدد ٢٣٠ س + ١٩٤ « المدارس والمذاهب الادبية في فرنسا » . + الرومانتيكية — د. هلال غنيمي ص ٧ — ٨ .

(١٠) A history of western Literature p. 295 - 296. + د. غنيمي هلال — الاداب — س ٩ يناير ١٩٦١ « هل لدينا مذاهب ادبية » .

(١١) د. غنيمي هلال — فلسفة الصورة في شعر البرناسيين — المجلة — العدد ٣٢ — اغسطس / ١٩٥٩ .

(١٢) الرمزية والادب العربي الحديث — انطون غطاس ١٨ .

(١٣) الرمزية في الادب العربي — د. درويش الجندي ص ٥٣٩ — ٥٤٠ .

(١٤) الاشتراكية والادب — د. لويس عوض ص ٣٥ — ٣٦ + د. غنيمي هلال — حول اتجاهات الشعر الفرنسي المعاصر — مجلة الكاتب — العدد ٦ سبتمبر ١٩٦١ .

(١٥) الاسس الفلسفية للمذاهب الادبية والفنية — المجلة — العدد ٦ يونيو ١٩٥٧ — الشوباشي .

(١٦) النقد الادبي الحديث — د. هلال ص ٣٤٦ — ٣٥٣ .

(١٧) الادب الثوري عبر التاريخ — ص ٥٢ — ٥٣ .

(١٨) د. هلال — الاداب يناير ١٩٦١ .

(١٩) الرمزية في الادب العربي — ص ٥٤٠ — ٥٤١ .

(٢٠) مذاهب الادب — خفاجي ص ٣٥ .

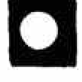
(٢١) المختار من العمرة ص ٢٣ + أصول النقد الادبي للشايب ص ١١١ .

(٢٢) براجع كتاب الدكتور شوقي ضيف « الفن ومذاهبه في الشعر العربي » ص ٧ — ٨ وكتابه « الفن ومذاهبه في النثر العربي » .

(٢٣) محمد روحي فيصل — مجلة الكتاب سبتمبر ١٩٤٦ + د. لويس عوض — دراسات في ادبنا الحديث ص ٢١٠ .

(٢٤) الرومانتيكية وأثرها في الشعر المصري الحديث « مخطوط » ص ٢٠ — ٢١ .

(٢٥) تعليق السحرتي على مذاهب الادب لخفاجي + The problem of style p. 29 - 32 + The Literature of Germany p. 191



مصر
الرسالة
العدد رقم 60
27 أغسطس 1934

فى المعلقات أيضـــا

للأستاذ عبد المتعال الصعيدى

... وكنت عازماً على العودة اليها بتكملة رأيى فيها ، وأقول رأيى وإن حاول بعضهم أن يجعله رأى عالم أوربى سبقنى اليه فلا يكون لى جديد فيه ، وقد اشتغلت بالكتابة فى العلم والدين والأدب والتاريخ من نحو خمس عشرة سنة ، ولى فى ذلك بفضل الله آراء كثيرة جديدة خالصة جدتها لى ، ولم يحاول أحد فى رأى منها ماحوول فى رأيى الجديد فى المعلقات ، اللهم إلا ما كان من الأستاذ الجليل أنطون الجميل فيما كان بينى وبين الأستاذ زكى مبارك فى نقد تسمية العصر الأدبى قبل الاسلام باسم العصر الجاهلى ، لأنها تسمية دينية لاأدبية ، وكان بيننا فى ذلك جدال فيمن هو صاحب ذلك الرأى منى ومنه ، فذكر الأستاذ الجميل أن هذا الرأى ليس لى ولا له وفلاناً مسبوق به ، فأما أنا فذهبت إليه فلم أجد عنده فى ذلك شيئاً فاكتفيت بذلك منه ، وأما الأستاذ زكى فانه سكت على ذلك ، وهو من عادته ألا يسكت عن شىء ، وألا يرضى بالهزيمة وهو منهزم ، ولعله رضى من ذلك بما رضيت به إحدى المرأتين اللتين تنازعتا فى ولد عند سليمان عليه السلام .

وكذلك هـذا الرأى الذى أذهب اليه فى المعلقات ليس هو رأى الأستاذ نولدكه ، ولارأى الأستاذ كليمان هيار ، وإنما هو توجيه جديد لتسمية هذه القصائد باسم المعلقات أصح من توجيههما لها ، فانى أرى أن المعلقات اسم مفعول مشتق من التعليق بمعنى الحفظ أو الشرح أو الحب و التتبع كما قال الشاعر :

علقتهـا عرضاً وعلقت رجلا غيرى وعلق أخرى ذلك الرجل

وكما يقولون فلان علق علم أى يحبه ويتبعه ، وعلق شر كذلك

وأما الأستاذ نولدكه فيحاول أن يحمل اسم المعلقات معنى علق ، وهو الشىء النفيس فتعنى هذه التسمية عنده أن هذه القصائد قد سمت الى درجة خاصة مجيدة ، وهى محاولة خاطئة ، لأن العلق بمعنى الشىء النفيس صفة مشبهة لا يشتق منها اسم مفعول هكذا (معلقات) ، وإنما يشتق اسم المفعول من المصادر وما فى معناها ، ولم يقل أحد إن اسم المعلق يطلق على الشىء النفيس ، وإنما الذى يطلق عليـه إسم العلق فقط فأخذ أحدهما من الآخر خبط وخلط

وأما الأستاذ كليمان هيار فيرى أن المعلقات جمع معلقة بمعنى القلادة بدليل أنهم يسمونها أيضاً السموط بمعنى العقود أو القلائد وهو أيضاً توجيه خاطىء لأن كلمة معلقة تطلق على التميمة وعلى المرأة المعلقة وهى التى ليست بذات زوج ولا مطالقة وعلى غير ذلك من أمور كثيرة وهى أشهر فى المرأة المعلقة [1] من التميمة والقلادة وغيرها من كل ما يعلق ولو كانوا يريدون هذا المعنى فى تسمية هذه القصائد بالمعلقات لسموها باسم القلائد كما سموها باسم السموط حتى يكون هذا الاسم نصاً فى ذلك المعنى ولا يحتمل معنى التميمة أو غيرها مما يصح أن يطلق عليه اسم المعلقات . وقد جاء فى الأساس أنه يقال أعلقت المصحف جعلت له علاقة يعلق بها واشتقاق اسم المعلقات لهذه القصائد من نحو هذا أجدر من اشتقاقها من المعلقة بمعنى القلادة . وقد ذكر بعض شيوخ الأدب ما يقرب من هذا فى سبب تسمية تلك القصائد باسم المعلقات فقال إن العرب لم تكن تكتب فى دفاق ولم تـكتب قبل القرآن

(١) قال تعالى (ولن تستطيعوا أن تعدلوا بين النساء ولو حرصتم فلا تميلوا كل الميل فتذروها كالمعلقة)

نكب بوفاة نجله المرحوم محمد بك تيمور فى أوائل سنة ١٩٢١ فـكانت صدمة قوية لم يقو على كفاحها ، فأثرت فى صحته ، ومن ذلك الحين أصبح يميل إلى العزلة

ومع أن مصيبته بفقد نجله هذا من أكبر المصائب فانها لم تثنه عن المثابرة على الكتابة والبحث ، غير ان نوبات المرض كانت تنتابه بين آونة وأخرى ، وخاصة فى أعوامه الأخيرة وهو لم يرحم نفسه ولم يشفق عليها

وفاته

فى الساعة الرابعة من صبيحة يوم السبت ٢٧ ذى القعدة سنة ١٣٤٨ — ٢٦ أبريل سنة ١٩٣٠ انتقل إلى رحمة الله تعالى فانطوى ذلك العلم الخفاق ، وانهد ذلك الركن الركين ، وكان لنعيه رنة حزن وأسف جزعت لها القلوب وفاضت بالبكاء العيون إنا لله وإنا إليه راجعون . ودفن وقت الغروب بمقبرة عائلته المجاورة لقبر سيدنا الامام الشافعى ، رحمه الله وطيب ثرى تربته .

حسن عبد الوهاب

كتاباً مدفقاً ، وإنما كانوا يكتبون فى رقاع مستطيلة من الحرير أو الجلد أو الكاغد يوصل بعضها ببعض ثم تطوى على عود أو خشبة وتعلق فى جدار الرواق أو الخيمة بعيدة عن الأرض حرصاً عليها من قرض فأرة أوعث أو نحو ذلك من دواب الأرض ، وذلك تأويل قوله تعالى (يوم نطوى السماء كطى السجل للكتب) إذ يظهر أن السجل ومعناه الصحيفة أو الكاتب الذى كان يعلق الكتب أو يطويها لعله كان يستعمل مثل هذا العود فى طى الكتاب وتعليقه

فهذا هو رأيى فى المعلقات مع رأيى الأستاذين نولدكه وكليمان هيار وهذه ميزته عليهما ولا أقول الفرق بينهما ، لأنه من الوضوح بحيث كان يغنى ذلك الناقد عن نقده ، ويغنينى عن هذا الرد عليه إلى ما هو أنفع عندى منه . ولا أثقل على نفسى من أن يقول ناقد رأيى إننى أغفلت مناقشة ونقض رأى القائلين بأن هذه القصائد سميت بالمعلقات لأنها كانت تكتب بالذهب وتعلق بأستار الكعبة فيلجئنى إلى أن أعيد له ماذكرته فى نقض هذا الرأى عن أبى جعفر النحاس من أنه لا يعرفه أحد من الرواة ، فكيف أكون مع هذا قد أغفلت مناقشته ونقضه

ولا أثقل على نفسى من أن يذكر ناقد رأيى أن أبا جعفر النحاس أطلق الملك الذى كان يأمر بتعليق هذه القصائد فى خزانته إطلاقاً وأنى أنا الذى حملته على النعمان بن المنذر ليتأتى لى نقض رأى أبى جعفر فيلجئنى إلى أن أعيد له ما قلت من أن أبا جعفر لم يذكر من هو هذا الملك الذى كان يأمر بتعليق هذه القصائد فى خزائنه وأن بعض علماء الأدب هو الذى رجح أنه النعمان بن المنذر ، فلم أكن أنا الذى حملته عليه ليتأتى لى بذلك نقض رأيه ، ثم إنى لم أكتف بهذا فى نقض رأيه بل ذكرت ما ينقضه ، ولو كان ذلك الملك ملكاً آخر قبل النعمان بن المنذر وأشرت إلى الأسباب المعروفة التى قيلت المعلقات من أجلها وإلى الأمكنة التى قيلت فيها وهى أمكنة غير تلك الأسواق التى يقول أبو جعفر وغيره إنها كانت تقال فيها

ولا أثقل على نفسى من ألا يطلع ناقد رأيى على النص الذى أخذت منه أن سوق عكاظ أنشىء بعد عام الفيل بخمس عشرة سنة . ثم يطلع على نصوص أخرى قد تخالف ذلك فيمضى فيها الى أن يعود فيسألنى عن النص الذى اعتمدت عليه فى أمر قيام تلك السوق بعد عام الفيل ، فيلجئنى الى أن أدله فى ذلك على كتاب متـــداول مشهور هو كتاب « الوسيط » للأستاذين الفاضلين الشيخ أحمد الاسكندرى ، والشيخ مصطفى عنانى ، وانى أذكر لناقد رأيى نصاً أقدم مما ذكره من النصوص التى ذكرها فى إثبات قدم سوق عكاظ

قالوا فى تفسير المثل المشهور (الحديث ذو شجون) إنه يضرب فى الحديث يتذكر به غيره ، أى ذو طرق يتصل بعضها ببعض ويؤدى بعضها الى بعض ، والواحد شجن قاله ضبة بن أد ابن طابخة بن إلياس بن مضر ، وقد نفرت إبل له فطلبها ابنـاه « سعد وسعيد » فوجدها سعد فردها ، ومضى سعيد فلقيه الحارث بن كعب فأخذ منه برديه وقتله واختفى خبره على أبيه إلى أن وافى عكاظ فرأى بردى سعيد على الحارث فسأله عنهما فأخبره بأنه رآها على غلام فطلبهما منـــه فأبى فقتله بسيفه ، فقال له ضبة : أعطينيه أنظر اليه فانى أظنه صارما ، فأعطاه له فهزه فى يده وقال : (الحديث ذو شجون) ، ثم قتله به ، فقيل له يا ضبة : أفى الشهر الحرام ؟ ! فقال : (سبق السيف العذل) فذهب أيضاً مثلاً .

ولاشك أن عصر ضبة أقدم بكثير من عصر عبـد شمس بن عبد مناف ، ولكنها نصوص قد تحمل على الاشتباه وأن ذاكرها يريد سوقا أخرى غير سوق عكاظ فاشتبهت عليه لشهرتها ، وهكذا يغطى كل مشهور على كل شىء سواه ، فيبقى النص الذى يعين قيام سوق عكاظ بعد عام الفيل غير قابل للتأويل ويقدم على غيره من النصوص الأخرى لأنه نص سيق لبيان تاريخ بدء هذه السوق ونهايتها ، وتلك نصوص فى حكايات أخرى ذكرت هذه السوق عرضاً فيها ، فيمكن حملها على الاشتباه كما ذكرنا .

وإذا أراد ناقد رأيى بحثاً فى وثاقة رواية هذه القصائد وأمثالها فيمكنه أن يجد ذلك فى بحث صحة أشعار امرىء القيس من كتابنا (زعامة الشعر الجاهلى) فلعله يقتنع بأنا قد نحسن هذا النوع من البحث ، وأرانى بعد هذا قد أطلت ، ومنعنى الأستاذ الحاجرى من العود فى هذا المقال الى تكملة رأيى فى المعلقات فليكفه هذا منى وليتركنى فى سبيلى وجزاه الله خيراً ؟

عبد المتعال الصعيدى

مصر
الرسالة
العدد رقم 67
15 أكتوبر 1934

فى المعلقات أيضاً

للأستاذ عبد المتعال الصعيدى

...... ولابد قبل المضى فى تكميل رأينا فى المعلقات أن نعود إلى الكلام على مذاهب علماء الأدب ، قدمائهم ومحدثيهم فى تسميتها ، فان الذى يراه أبو جعفر النحاس ليس كما ذكرناه فى (الرسالة) وذكره غيرنا قبلنا فتأثرنا به ، أن هذه القصائد سميت باسم المعلقات من قول الملك (علقوا لنا هذه وأثبتوها فى خزانتى) فيكون أبو جعفر على هذا مشاركا لغيره من القدماء فى قدم هذه التسمية ، ولا يخالفهم إلا فى توجيههم لها بأنها مأخوذة من تعليقها على الكعبة . ويذهب علماء العربية الأوروبيون بفضل الرأى الراجح الآن فى هذه التسمية ، أنها حديثة مصنوعة فى عصر التدوين أو قبله بقليل ، وأنا ننقل هنا كلام أبى جعفر فى ذلك لنرى مذهبه حقيقة فيه .

قال فى افتتاح شرحه للقصائد السبع : « الذى جرى عليه أمر أكثر أهل اللغة الأكابر فى تفسير غريب الشعر ، إغفال لطيف ما فيه من النحو ، فاختصرت غريب القصائد السبع المشهورة ، وأتبعت ذلك ما فيها من النحو ، ولم أكثر الشواهد ولا الأنساب ، ليخف حفظ ذلك إن شاء الله تعالى » .

وقال فى آخر شرحه لها : « فهذه القصيدة آخر السبع المشهورات ، واختلفوا فى جمع هذه القصائد السبع ، فقيل العرب كان أكثرهم يجتمع بعكاظ ويتناشدون ، فاذا استحسن[1] الملك قصيدة قال : علقوها وأثبتوها فى خزائنى . فأما قول من قال إنها علقت فى الكعبة فلا يعرفه أحد من الرواة ، وأصح ما قيل إن حمادا الراوية لما رأى زهد الناس فى الشعر ، جمع هذه السبع وحضهم عليها ، وقال لهم هذه المشهورات ، فسميت القصائد المشهورة لهذا » .

فهذا صريح فى أن أبا جعفر لا يرى فى المعلقات أيضاً رأى من يذهب الى أن تسميتها بذلك مأخوذة من قول الملك (علقوا لنا هذه) وإن كان يراه أرجح من رأى من يرى أن تسميتها بذلك مأخوذة من تعليقهم لها بالكعبة ، فكلا الرأيين عنده مبنى على أن هذه القصائد كانت مجموعة قبل جمع حماد لها ، فكانت معروفة عندهم بهذا الأسم (المعلقات) أو غيره إن كان لها اسم غيره ، لأن جمعها هو الذى يجعل لها وجوداً خاصاً تحتاج أن تتميز فيه إلى اسم من الأسماء .

وأبو جعفر ينكر جمع هذه القصائد قبل جمع حماد لها ، فهو عنده هو الذى جمعها ، لما رأى زهد الناس فى الشعر ، فجمعها لهم من الشعر القديم ، وحضهم عليها ، وهذا رأى آخر عند أبى جعفر غير ذينك الرأيين ، وقد رآه أصح ما قيل فى هذه القصائد

فهناك لقدمائنا اذن فى هذه القصائد ثلاثة آراء لا رأيان، وأصح هذه الآراء الثلاثة عند أبى جعفر أن هذه القصائد لم يكن بعضها يمت إلى بعض قبل جمع حماد لها ، بل كانت مغمورة فى الشعر العربى الجاهلى مثل غيرها من القصائد الجاهلية ، ولم تكن تمتاز عليها باسم يجمعها من اسم المعلقات أو غيره ، فلما جمعها حماد للناس قال لهم هذه المشهورات ، فسميت القصائد المشهورة لهذا ، وهو الاسم الذى ذكرها به أبو جعفر فى افتتاح شرحه لها وفى آخره أيضاً . ولا شك أن تحاشيه ذكرها باسم المعلقات كما يسميها غيره ويوجهه بأحد ذينك التوجيهين دليل على أنه لا يرى صحة تلك التسمية ولا يرى صحة التوجيهين اللذين وجهوها بهما ، فهى عنده تسمية مستحدثة مصنوعة بعد الأسلام ، وبعد جمع حماد لها ، وهذا هو الذى ننسبه الآن الى علمائنا الأوربيين ليذهبوا بفضله ، وينسى فيه فضل أبى جعفر رحمه الله .

هذا وقد رأيت فيما رجعت إليه قبل كتابة هذا المقال من شروح المعلقات ، وقد تعلقت نفسى باستقصائها حتى يجيء بحثى وافياً فيها من تلك الناحية ، رأيت ما يتفق مع رأيى فى المعلقات فى مقدمة الطبعة المنيرية لشرح الخطيب التبريزى على المعلقات العشر ، إذ جاء فيها : (وذهب فريق إلى أن وجه تسميتها بالمعلقات علوقها بأذهان صغارهم وكبارهم ومرؤوسيهم ورؤسائهم ، وذلك لشدة اعتنائهم بها) وهذا قريب من رأيى فى المعلقات ، وهو من عجائب توارد الخواطر ، ولكنه لم يبين فى تلك المقدمة

(١) لا يمكن أن يفهم من هذا ما فهم الأستاذ نولدكه أن هذا الملك كان معهم فى عكاظ ، فقال إن من الصعب احتمال أن ملكا عربياً كان يشهد سوق عكاظ ، بل الذى يفهم منه أنه كان يفعل ذلك وهو فى حاضرة ملكه بعد أن يجمع العرب على استحسان القصيدة فى عكاظ ، ولا شك أن خزائنه فى حاضرة ملكه ، فلا يقول أثبتوها فيها إلا وهو بها .

هل يذهب من يرى هذا فى المعلقات إلى أن تلك التسمية على توجيهة قديمة أو مصنوعة ؛ والظاهر أنه يراها قديمة ، وهو خلاف ما نراه فيها على توجيهنا لها .

وقد جمعت هذه القصائد السبع بعد جمع حماد لها جمعاً آخر مع قصائد أخرى يبلغ جميعها تسعاً وأربعين قصيدة ، قال عنها المفضل الضبى إنها عيون أشعار العرب فى الجاهلية والاسلام ، وأنفس شعر كل رجل منهم ، وهى التى جمعها أبو زيد محمد بن أبى الخطاب القرشى فى كتابه جمهرة أشعار العرب .

ويخالف المفضل حمادا فى أصحاب هذه القصائد السبع ، فهم عند حماد : امرؤ القيس ، وطرفة ، وزهير ، وعمرو بن كلثوم ، والحارث بن حلزة ، ولبيد بن ربيعة . وهم عنـــد المفضل : امرؤ القيس، وزهير، والنابغة، والأعشى ، ولبيد ، وعمرو بن كلثوم، وطرفة . وقد تبع المفضل فى هذا أبا عبيدة ، وقال عن الشعراء الســبعة : « هؤلاء أصحاب السبع الطوال التى تسميها العرب السموط ، فمن قال إن السبع لغيرهم فقد خالف ما أجمع عليه أهل العلم والمعرفة » . ثم ذكر بعد هذا السبع المجمهرات ، والسبع المنتقيات ، والسبع المذهبــات ، والسبع المراثى ، والسبع المشوبات ، والسبع الملحمات .

وإذا كان المفضل يخالف حمادا فى هذا فهو يوافقه فى أنه لم يرد فيما رواه أبو زيد القرشى عنه تسمية هــذه القصائد السبع بالمعلقــات ، ولم يذكر إلا أن العرب تسميها السموط ، فاذا كان يعني العرب الأقدمين فهى تسمية جاهلية ، وإذا كان يعني العرب فى عصره فهى تسمية إسلامية . وقد كانت العرب قبل الاسلام تطلق هذا اللفظ على غير هذه القصائد السبع ، ومن ذلك مارووا أن علقمة الفحل كان يأتى مكة فيعرض شعره على قريش ، وكانت العرب تعرض أشعارها عليهم ، فما قبلوا منها كان مقبولاً ، وماردوا كان مردوداً ، فأتاهم مرة فعرض عليهم قصيدته :

هــــل ما علمتَ وما استُودعت مكتومُ
أم حبلُها إذ نأتْك اليـــــومَ مصرومُ

فقالوا : هذا سمط الدهر ، ثم عاد إليهم فى العام المقبل فأنشدهم قصيدته فى مدح الحارث الغسانى ، وكان أسر أخاه شاسا فرحل إليه يطلبه :

طَحا بك قلب فى الحسان طَروب
بُعيْـد الشباب عصر حانــ مشيبُ

فقالوا هاتان سمطا الدهر

ويمكننا بعد هذا أن نجزم بأن اسم السموط كان يطلق عند العرب على قصائد غير هذه القصائد السبع ، ولا يدل ما ذكره المفضل على حصر هذه التسمية (السموط) فى هذه القصائد السبع ، وإنما معناه أنها كانت تسميها السموط فيما كانت تسميه بذلك من قصائدها ، فلا يدل ذلك على أنها كانت مجموعة متميزة عند العرب بهذا الاسم قبل جمع حماد لها ؛ بل يتفق هذا أيضاً مع ما رجحه أبو جعفر النحاس من أن حمادا هو الذى جمعها ، ولا يخالفه فى شيء من المخالفة .

هذا وقد كانت وفاة حماد الراوية سنة ١٥٥ هـ ، ووفاة المفضل الضبى سنة ١٦٨ هـ ، ووفاة أبى زيد القرشى صاحب الجمهرة سنة ١٧٠ هـ ، فنستطيع مع هذا أن نحكم بأن هذه القصائد السبع ما كانت تعرف باسم المعلقات إلى سنة ١٧٠ هـ ، وإنما كانت تسمى القصائد المشهورة أخذاً من قول حماد فيها بعد جمعها هذه هى القصائد المشهورة ، وكان يقال لها السموط كما كان يقال لبعض قصائد أخرى ، فلم يكن هذا اسماً خاصاً بها ، وقد سماها المفضل السبع الطوال فيما نقله أبو زيد فى الجمهرة عنه .

وقد نقبنا فى المقدمة التى ذكرها أبو زيد فى جمهرته قبل القصائد السابقة التى أوردها فيها ، فلم نجد فيها ما يمكن أن يؤخذ منه أن السبع الأولى منها كانت تسمى فى عصره باسم المعلقات . وكان الواجب على طابعى الجمهرة أن يلاحظوا ذلك فلا يضعوها تحت اسم المعلقات ، ولا يذكروا قصيدة امرىء القيس (قفانبك) تحت اسم معلقة امرىء القيس ، ولا قصيدة زهير (أمن أم أوفى دمنة لم تكلم) تحت اسم معلقة زهير ، وهكذا فى باقى السبع ، وهو خطأ ظاهر ، وتسمية لهذه القصائد بما لم يسمها به صاحب الجمهرة . فان كان هذا فى الأصل الذى طبعوا منه فهو خطأ من ناسخه قطعاً . ولعلنا نظفر بعد هذا بأول من سماها باسم المعلقات فى الزمن الذى بين أبى زيد القرشى وأبى جعفر النحاس وهو الذى أورد فيها ما نقلناه عنه من ذلك الخلاف ؟

عبد المتعال الصعيدى

عالم الفكر
العدد 1 المجلد 38 يوليو - سبتمبر 2009

في الوعي بمصطلح نقد النقد وعوامل ظهوره

د. نجوى الرياحي القسنطيني (*)

مقدمة

تتعلق الأطروحة الأساسية في مقالتنا هذا بنقد النقد. وهو خطاب يبحث في مبادئ النقد ولغته الاصطلاحية وآلياته الإجرائية وأدواته التحليلية. ويذكر جابر عصفور أن «نقد النقد قول آخر في النقد يدور حول مراجعة القول النقدي، ذاته وفحصه، وأعني مراجعة مصطلحات النقد وبنيته المنطقية، ومبادئه الأساسية وفرضياته التفسيرية وأدواته الإجرائية»[1].

فالنزعة إلى إنتاج معرفة بفلسفة النقد وآليته ومقاصده هي مشغل نقد النقد ومحوره. وهي التي تفسر سبب اعتبار بعضهم «أن حاجة النقد ملحة إلى الشجاعة الكبيرة التي يقتضيها النقد الذاتي ونقد النقد»[2]. وذلك خصوصا بعد الانعطافات والتطورات الكبرى التي عرفها الفكر النقدي العربي في دوامة الحداثة وما بعد الحداثة.

وتبدو وضعية نقد النقد في عصرنا، مثيرة للسؤال من وجوه عدة. فأكثر من ناقد ينبه إلى وجود نقد النقد ويحدد موضوعه وعلاقته بالنقد ويذكر فعله في أنساقه ودوره في مراجعته وتقويمه[3]. غير أن ذلك لم يقر لنقد النقد موقعا بارزا في مجال الفكر ولم يوسع عملية التعريف به، ولم يهيئ جهازا نظريا يوضح بنيته المفهومية ويحدد معالمه ويكشف عن عوامل ظهوره وحوافزها خاصة. فـ «ثمة تضخم نقدي يقابله ضعف نقد النقد»[4]، وثمة نزعة إلى اعتبار نقد النقد خلاء من الكيان الفكري والمفهومي تارة، ومدرجا ضمن النقد تارة أخرى.

(*) شعبة اللغة العربية كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية - جامعة تونس الأولى - تونس.

أضف إلى ذلك أن المساهمات في تأسيس مبادئ نقد النقد وقواعده قليلة في المدونة النقدية العربية الحديثة صورتها فيما يذكر عبدالله أبو هيف «فقر المكتبة العربية بأبحاث نقد النقد، فثمة كتب لا تصل إلى عدد أصابع اليد الواحدة تتناول ممارسته في هذا القطر أو ذاك، أو هذا الاتجاه أو ذلك، أو لدى ناقد أو آخر»[5]. وما يرد عن نقد النقد في بعض هذه الكتب عبارة عن أقوال مختزلة في موضوعه أو وظيفته أو علاقته بالنقد[6]. لا تخول للقارئ الخروج بشبكة مفهومية دقيقة تستصفي تعريفا جامعا لنقد النقد يحده ويعين علاقاته بخطابات أخرى مشابهة أو مماهية له ويبرز إسهامه في تطوير مستويات القراءة النقدية، ويُقنع بأهميته وشرعية وجوده مستقلا عن النقد. الأمر الذي جعل نقد النقد رغم تردد مصطلحه «خلال العقود الخمسة السابقة» كما ذكر محمد الدغمومي «ليس سوى مشروع يصعب تحديده وتعريف وظيفته ومقاصده»[7].

والحقيقة أن عوامل عديدة سببت مثل ذلك الوضع أبرزها في اعتقادنا أن نقد النقد الملازم للنقد بحكم اشتغاله به، يبدو في الظاهر متداخلا مع مباحث النقد النظرية والتطبيقية، موجودا بسبب ذلك ضمن ما يُسميه نبيل سليمان «التخوم ما بين المعارك النقدية والتأرخة للنقد، ونقد النقد»[8]. فمتاخمة نقد النقد لممارسات فكرية أخرى أبرزها النقد، أوهمت بمطابقته الكلية لها في المرجعيات والموضوعات والفرضيات[9] وسهل عندها إدراجه ضمنها.

العامل الثاني الذي قد يكون وراء قلة الإقبال على دراسة نقد النقد والاشتغال في نطاقه، هو الوقوف فيه اليوم، على إشكالات نظرية وإجرائية كبرى تولدت بمفعول هزات منهجية وأيديولوجية جعلت الوحدوية تتقنع بالتعددية والتعارض بداخله التضارب، وشاهدُ ذلك عند بعضهم أن دوران القراءة على القراءة ونقض التأويل للتأويل وهما يقودان الفكر النقدي إلى التعدد والتنوع، قد يقفان ببعض نقد النقد في طريق مسدود ينطبق عليه قول جابر عصفور - «ما أكثر العراك واللجاج، وما أكثر النفور من وعثاء هذا الطريق»[10]، إشارة منه إلى انطواء نقد النقد أحيانا على شحنة الاستهجان والهجاء والتهجم. وقد ذكر غالي شكري في الإطار نفسه أن معارك التيارات والمدارس النقدية العربية قديمة غير أنها كانت من قبيل «العتاب»، و«أرست ملمحا في الحركة النقدية»، أما المعارك في عصرنا فشبيهة بالحملة المغرضة المهدمة[11]. ودفع ذلك بعضهم إلى الوقوف إزاء نقد النقد موقف الشك في مدى امتلاكه كيانا معرفيا مختصا بمفاهيم وأدوات وآليات وغايات. فكأن نقاد النقد من هذه الزاوية كثر تدل عليهم سجالاتهم لكن خطابهم «متوتر» «قلق» في بنيته الداخلية وفي علاقاته بأنواع الخطاب الأخرى.

ومثل هذه الصورة المرسومة لنقد النقد وفعاليته لا تطابق في نظرنا اتساع حركته في عصرنا وإقبال جملة من النقاد الأعلام على الاهتمام به والكتابة فيه[12]. ولا تطابق خاصة حاجتنا أمام تضخم المنجز النقدي وتعقد مسالكه، إلى حركة فحص له ومراجعة تبصرنا

بآلياته وطرق الإفادة منه، وهو ما لايتأدى بغير ما يثيره نقد النقد من إشكالات متصلة بطبيعة النقد وإجراءاته. لذلك يتعين في رأينا وضع نقد النقد موضع بحث وسؤال لتمحيص المعرفة به وتمييز أدواته وطرقه ومدى فعاليته.

والبحث في نقد النقد متسع لا شك تتداخل فيه مباحث عديدة ومتشعبة متعلقة بالخلفية الفكرية والنظرية في نقد النقد، وكذلك بالمنهج ومنظومة المصطلحات وآليات التفسير والتحليل ومقاصدها، وغير ذلك مما تصعب الإحاطة به في حدود هذا المقال. لذلك رأينا أن نحصر اهتمامنا عبره في مبحثين: المبحث الأول محاولة التعريف بنقد النقد في ضوء علاقته الخلافية بالنقد[13]، وصدرنا فيه عن أن نقد النقد منخرط اليوم ضمن حركة انتشار واتساع لا بد من أن توازيها حركة وعي به.

المبحث الثاني: محاولة معرفة مدى توافر حركة وعي بمصطلح نقد النقد قديما وحديثا توازي حركة ظهوره وتهيئ له وتحفز على تقعيده وممارسته. وصدرنا هنا عن فكرة أن حداثة نقد النقد بصفته مصطلحا قد لا تعني حداثة مفهومه، وأن عدم اكتمال نقد النقد في بنيته المفهومية والنظرية، لا ينفي إمكان اعتباره مشروعا معرفيا متطورا.

1 - نقد النقد: مصادمة للنقد وحفر في كيان النص

نقد النقد أو «الميتانقدي» أو «ما بعد النقد» (Métacritique)[14]. كلام على النقد يمثل، سواء أكان في شكل صياغة معرفية مكتملة أم شبه مكتملة، ضربا من القراءة المواجهة لقراءة أخرى، مواجهة لا يمنع اختلافُ درجاتها حدة ولطفا وبلوغُها مرات كثيرة حد التملق والتزلف، مصادمة النقد فيها للنقد الآخر. من ثمة اتساع التأويل والشروح والتفاسير واختلاف التصورات والمقولات والخلفيات الفكرية والمنهجية، الحافزة على أن يصبح نقد النقد حفرا في كيان النص النقدي وإقامة من ثمة في قلب الهيرمنيوطيقا (Hermeneutique) أو فن التأويل.

ونقد النقد بصفته نشاطا فكريا هو ضرب من التأويلية لاعتبارات ثلاثة: أولها أنه غير معزول عن نظريات قراءة النص الإبداعي بأصنافها، وثانيها أن تشكله ترافق في عصرنا مع انشغال النقاد الحداثيين بالأثر الذي تحدثه قراءة النص الإبداعي أكثر من الأثر الذي يُحدثه النص الإبداعي ذاته، وثالثها أن نقد النقد، مثل الهيرمنيوطيقية تماما، يوسع من أفق القراءة ويسمح بتعدد الاجتهادات والتأويلات وفق اختيارات القارئ وقدرته على التفسير والتحليل والتعليل.

ومن هذا المنطلق تعتبر نقد النقد، على الرغم من كونه فعالية بعدية لاحقة بالأدب وبنقده، صورة عن تعدد أصوات النقد واتساع دائرة التفسير والتأويل ومساءلة أصول القراءة وخططها وأحكامها، وهي صورة فرضها الأدب وطبيعة النقد ومتعطفاته من حيث هو رصد لعملية

الكتابة الإبداعية ورصد للتجربة النقدية بصفتها علاقة بين النص الأدبي وقارئه، توازيها علاقة أخرى بين النص النقدي وقارئه. وهو ما يفسر وجود نقد النقد في إطار وضعيات معرفية موصولة بالأدب والنقد والتنظير، وقيامه إزاء خلفيات فكرية يتخذ بدوره منها موقفا وارتباطه بسياقات أيديولوجية وعلمية وتداولية متغيرة.

وتفسر هذا الأمر عوامل عديدة منها أن النقد ملتقى خطابات ومرجعيات وثقافات تتفاعل وتتصادم. وأنه بحكم طبيعته الجدلية المعرفية والفنية مهيأ للتفاعل مع مختلف النظريات والاتجاهات، ومهيأ - خصوصا - لاحتوائها وتجاوزها والخروج عنها. أضف إلى ذلك أن النقد، بحكم انخراطه في مغامرة البحث عن المعاني عبر نصوص أدبية تتعقد مسالك الدلالة فيها وتتشعب تقنياتُها التعبيرية، صار تنويعا في المنطلقات المعرفية والمنهجية الموجِّهة لعمليات القراءة واختلافا في وجوه التفسير والتأويل وانفتاحا فيها.

وقد شكل ذلك منعرجا حقيقيا في التجربة النقدية سارت معها الفعالية القرائية من رصد علاقة النص الأدبي بمبدعه فكرا ومشاعر، إلى رصد علاقته بذاته بنية داخلية وعلاقات لغوية وتركيبية، ورصد علاقته بقارئه من حيث تلقيه النص وتفاعله معه وتفسيره وتأويله.

وأسهمت مجمل المعطيات سابقة الذكر في خلق حركية نقدية جدلية دفعت البعض إلى دراسة الظاهرة التأويلية في ضوء علاقتها بالنص الإبداعي ومدى توفيقها في استنباط معاني النص وكشف خصوصياته. ودفعت البعض الآخر إلى الاهتمام بجوهر الممارسة النقدية ذاتها وتفكيك منطلقها وفحص آلياتها وإجراءاتها ومرجعيات أصحابها الفكرية والنظرية والجمالية. وهو ما سوغ لوجود خطاب نقدي نوعي وممنهج دائر على خطاب نقدي آخر.

هذا الخطابُ النقدي النوعي والممنهج هو خطاب نقد النقد، وهو خطابُ مجادلات ومجالات وحوارات لا تخلو من تحليلات وتأويلات، وإن ماثل بعضها ما ورد في النص النقدي موضوع قراءتها، فإنها تحفز على البحث في ثوابت التجربة النقدية ومتغيراتها وتتيح لأصوات النقد مجالات الأسئلة الفكرية والمجادلات والتحديات.

وكنا نسمي نقد النقد نقدا حواريا إذا لم يتصل هذا المصطلح في ذهن واضعه تزفيتان تودوروف (Tzvetan Todorov) بالعلاقة التبادلية بين صوت المبدع وصوت الناقد[15]. فبقدر ما يشترك نقد النقد والنقد الحواري - كما يفهمه تودوروف - في خاصيتي الانفتاح على النص الآخر، فإنهما يفترقان في اختصاص الأول بكلام النقد على النقد وغلبة الجدل عليه، واختصاص الثاني بكلام النقد مع الأدب وعنه في تكافؤ وندية.

وربما أوحت مقارنتنا بين النقد الحواري ونقد النقد بانفصالهما الكلي، كل منهما عن الآخر، أو أوحت بوثوقية نقد النقد واعتماده في الأساس على قانون الغلبة بدل الحوار. ومثل هذا الأمر غير صحيح كليا، ذلك أن الناقد الذي يحاور الكاتب يقدم نفسه موضوعا للحوار

في الوقت نفسه، وكما ذكر تودوروف في آخر كتابه «قد ينبغي أن يُضاف أنه على الناقد إذا كان يرغب في محاورة مؤلفه ألا ينسى أنه، بنشر مؤلفه هو، يُصبح بدوره كاتبا، وأن كاتبا مستقبليا سيسعى إلى الدخول معه في حوار»[36]. فنقد النقد مرحلة أو دائرة من دوائر الحوار، يحل فيها محل المؤلف ناقد محاور للناقد. وربما أصبح المؤلف نفسه هو ذاك الناقد المحاور للناقد الآخر المشتغل على نصه. ومنه نصل إلى أن نقد النقد وجه من وجوه النقد قد يماثله ولا يطابقه، وقد يخالفه ويعاكسه لأصل في معناه ولشيء في طبيعته وآلياته ومقاصده.

ونقر من ناحيتنا بأن نقد النقد متصل بالنقد منفصل عنه في الوقت نفسه. فلا يقوم بغير النقد ولا يكون قبله ولا يوازيه. بل تفصل بين الخطابين مسافة زمنية وفكرية ينتظم عبرها خطاب الناقد ثم يعلن عن نفسه من قبل أن يُعمل فيه ناقد النقد فكره تمثلا وبحثا وفحصا وتقييما واقتراحا للبدائل.

وتتحدد بمثل ذلك علاقة نقد النقد بالنقد، في ضوء صورتين: تعكس الأولى منهما وجه اتصال بينهما لئن دل على تشابههما فإنه لم يمنع اختلافهما. وتعكس الصورة الثانية علاقة انفصال نسبي بينهما، تجعل نقد النقد على بعد مسافة نظرية وإجرائية من النقد.

أ- الصورة الأولى: نقد النقد من إبدالات النقد وانفعالاته

يتعين هنا اعتبار نقد النقد على صلة متينة بالنقد حتى عند ظهوره في صورة المخالف للنقد المفارق له. وقد تجلى ذلك - على سبيل المثال - في تأكيد محمد الدغمومي التشابه ما بين النقد ونقد النقد من حيث سعى إلى إثبات اختلافهما[37]. ومن ذلك أنه عين ثمانية عناصر لا يصح في تصوره اعتبار الكلام نقدا من دونها وهي:

1 - التفكير في بديل.

2 - التمحور حول سؤال أو فرضية أو مركزية.

3 - استراتيجية هادفة إلى التغيير.

4 - الوعي الإبيستمولوجي ذو المرجعية المحددة.

5 - النسق المفاهيمي.

6 - اللغة الاصطلاحية.

7 - القوة الاستدلالية

8 - الصيغة النظرية الجديدة.

فلما جاء الدغمومي إلى نقد النقد، جعله مشتركا مع النقد في العناصر الخمسة الأخيرة، منفردا من دونه بعناصر ثلاثة هي:

1 - القواعد المستمدة من مرجعية محددة.

2 - الأدوات الإجرائية.

3 - الاستراتيجية الهادفة إلى تقديم بديل.

ولما نظرنا في ما أقر الدغمومي للنقد ولنقد النقد من عناصر تمييزية، تبين لنا تشابه بينها وتكرار، إذ ليس ثمة فرق كبير بين العناصر 1 و3 و8 الواجب توافرها في النقد، والعنصر 3 الواجب توافره في نقد النقد. كذلك لا تختلف العناصر 4 و5 و7 المشتركة بين النقد ونقد النقد، عن العنصرين 1 و2 الموقوفين على نقد النقد باعتبار أن الصيغة النظرية الجديدة التي ينتهي إليها النقد أو نقد النقد قد تكون خارجة عنهما أو تكون مما ينطلقان منه تبنيا أو افتراضا.

ويمكن أن نرد ما بدا من تشابه فيما أقر الدغمومي من «عناصر خلافية» تفرق بين النقد ونقد النقد، إلى ضرب من التشابه الموجود فعلا بين الخطابين ولا يمكن إنكاره.

ويعد من مظاهر ذلك التشابه أن ناقد النقد، سواء أكان متخصصا أم هاويا، وسواء أكان يصوغ نصا موازيا للنص النقدي موضوع عمله من حيث موضوعاته وأطروحاته أم كان يعرض لذلك النص بدائل، فإنه يتوسل بكثير من أدوات النقد الإبيستمولوجية والإجرائية. ولذلك في رأينا ثلاثة عوامل هي:

أولها: إن مراجعة ناقد النقد مبادئ النقد وممارساته تستوجب معرفته بجوهر الفعالية النقدية وخصوصياتها، وهي معرفة متأتية من سعة الاطلاع على الكتابات في النقد أو من ممارسته والدربة في معالجته.

ثانيها: إن نقد النقد رغم وقوعه تحت تأثير عوامل ثقافية وسوسيو - اجتماعية مؤطرة له ومصاحبة، لا يسلم من أثر الحركة النقدية في عصره وما تحقق لها من مراحل منهجية ومنعطفات نظرية.

ثالثها: إن النقد ونقد النقد يصدران عن مخزون ثقافي ومعرفي مشترك، وعن ثوابت نظرية متشابهة أو متماثلة.

ولما كان يمكن أن توحي مشابهة نقد النقد للنقد بمطابقته له ونسجه على منواله، لزم السؤال عن مدى استقلال نقد النقد بصفته تفكيرا نوعيا مختلفا من حيث فرضياته ومقولاته ونتائجه.

وتحضرنا هنا المثاني الثلاثة التي رسمها الباحث عبدالسلام المسدي للعلاقة التطورية بين النقد والأدب، وختمها بقول يجعل كأن تلك المثاني ترسم مراحل تطور النقد وحدث نشوء نقد النقد. يقول «فإذا بالحداثة في آخر مطافها راسية على نص النص الذي هو مفتاح لنقد النقد»[38].

- فالمثنى الأول (من نص الأدب إلى نقد الأدب) يشير في نظر المسدي إلى العلاقة التطورية بين النقد والأدب.

- والمثنى الثاني (من نقد الأدب إلى أدب النقد) يشير إلى اشتغال النقد على لغته وأدبيته بقدر اشتغاله على النص الأدبي.

- والمثنى الثالث (من أدب النقد إلى نص النقد) يشير إلى اشتغال النقد على ذاته بنية لغوية ودلالية ومفهومية.

ويلحظ الناظر في هذه المثاني أننا نأتي نص النقد، وهو كما ذكر المسدي «مفتاح لنقد النقد» من النقد الإبداعي، ونأتي النقد الإبداعي من النقد «العادي» غير الإبداعي.

غير أن اللافت في ذلك، أن المثنى الثالث المؤدي إلى نقد النقد يوافق آخر مطاف في النقد وسمة من سمات حداثته. وهو ما يعني أن دوران النقد على ذاته بالمراجعة والتقويم يستوجب تطورا في الحدث المعرفي واكتمالا في المستند الفكري والمفاهيمي.

فإذا كانت تلك المثاني الراسمة لمراحل تحول النقد متأسسة على ضرب من تراكب النص على النص، عمقا وغوصا، كان نقد النقد في المرتبة الأعلى، وهو ما يفسر خروجه بالنقد من كلام في الأدب قد يصبح بدوره أدبيا (المثنى الأول والمثنى الثاني) إلى كلام يتخذ من ذاته موضوعا للبحث والمراجعة (المثنى الثالث).

ويبرز هذا المسار التحولي، المرسوم للعملية النقدية في شكل مثان، أن نقد النقد يقوم ضمن سياق دينامي متطور ينظر في القراءة باعتبارها تجربة متطورة وفي العملية التأويلية باعتبارها اتساعا وانفتاحا، وينظر في نقد النقد باعتباره نقلة في النقد، من وضع يتطفل فيه على الأدب إلى وضع يتدرج عبره النقد نحو الاستقلال والاكتمال مراسا وتهذيبا وصرامة[12].

وواضح من ذلك أن القراءات النقدية تختلف من حيث موجهات الفكر فيها ودرجاته، وأن نقد النقد يأتي في مرحلة يتأمل فيها الناقد ذاته ويعمق الفكر. وربما تسنى لنا - بناء على ذلك - اعتبار نقد النقد معيارا من معايير القيمة في مسار النقد وعلامة من علامات بلوغه درجة متقدمة في البحث. غير أن للمسألة وجها آخر يوجد في ضوئه نقد النقد على صعيد معرفي خلافي جدلي تارة، صدامي تارة أخرى.

ب - الصورة الثانية : نقد النقد نشاط فكري خلافي

يقوم نقد النقد في ضوء هذه الصورة على بعد مسافة نظرية وإجرائية من النقد، تخول له مراجعة النقد وتصحيح مساره وحتى الإضافة إليه.

ونلحظ بالنظر في خطاب نقد النقد، أن هذا البعد الخلافي متجسد في خطتين يراوح بينهما ناقد النقد وفق شواغله ومقاصده.

يبدو خطاب النقد في الخطة الأولى متقدما على مستوى مساحة النص مبرزا، في حين يكمن خطاب نقد النقد في خلفية النص، وذلك قبل أن يعمد صاحبه في مرحلة ثانية إلى مراجعة النقد موضوع دراسته والتعقيب عليه صراحة.

أما في الخطة الثانية، فيصبح النقد خلفية لنقد النقد، ويتقدم هذا مساحة النص عامدا إلى التذكير بالنقد، أو إلى إثارة إشكالات على صلة به تُعتبر موضع بحث ومساءلة.

وتبرز هذه المراوحة بين التقدم والتأخر على مستوى مساحة النص أن التقاء النقد ونقد النقد يسنده في الحقيقة اختلاف بينهما في المواقف والرؤى والفرضيات والمقاصد. وهو الاختلاف الذي يجعل نقد النقد موجودا على صعيد فكري ومعرفي جدلي ودينامي.

فلئن كانت مشابهة نقد النقد للنقد متوقعة، كما أسلفنا القول في تحليلنا لصورة العلاقة الأولى بين الخطابين، فإنها لا تعدم دخول نقد النقد مع النقد في علاقة خلافية وحتى صدامية تثبت امتلاك نقد النقد آليات ومبادئ منهجية ومقولات نظرية مغايرة لما يمتلكه النقد.

غير أنه يمكن لناقد النقد، من دون أن يتخلى عن خصوصيته، أن يخرج إثر دراسته لنص ما، بتركيب مزجي يجمع فيه بين رؤاه ومواقفه ورؤى ناقد آخر ومواقفه. وعلى غرار ذلك جمع الناقد المغربي حميد لحمداني في دراسة له[20] بين مفاهيم البنيوية التكوينية التي بلورها جولدمان (Lucien Goldman)، وبعض مفاهيم سوسيولوجيا النص الروائي، كما جاءت عند باختين (Mikhaïl Bakhtine). فلئن تعلل لحمداني لذلك بأن ما أقره باختين بين أيديولوجية النص ومظهره اللغوي من تلاحم وحوارية يكملان إجرائيا، وعلى مستوى الممارسة التحليلية، ما أقره جولدمان بخصوص استقلالية بنية الرواية الداخلية عن بنيتها الأيديولوجية، فإن دافع لحمداني إلى المزج بين رؤيته ورؤيتي كل من جولدمان وباختين «هو تركيب العناصر النقدية الغربية قياسا على مستوى وطبيعة إدراكه (الناقد) للعالم، وقياسا إلى تصوره لطبيعة الإبداع الأدبي ووظيفته»[21]. وهو ما يبرز أن ناقد النقد قد لا يقصد مما يحدث من تركيب توليفي بين المناهج والمفاهيم والرؤى، التعريف بالنص النقدي الآخر وإعلان الولاء له والاتفاق معه، ويقصد الكشف عن وعيه بذلك النص ورغبته في تجاوزه. وتعد من قبيل ذلك تركيبات مزجية كثيرة بين المناهج النقدية[22] دلت، على الرغم من تقلب أصحابها بين الإخفاق والإجادة، على أن تفاعل النقد مع النقد وتحاورهما لا يمنع خروج أحدهما عن الآخر وإضافته إليه. وهو ما يردنا مرة أخرى إلى فكرة أن نقد النقد يمكن أن يكون مرحلة تطورية من مراحل النقد.

لقد نظرنا في تعامل النص النقدي مع النص النقدي الآخر هنا، على أنه خاصية وظيفية تعريفية في نقد النقد، تكشف عن اعتقاد أصحابه - من جهة - في قابلية كل النصوص للمراجعة والتقويم، ومن جهة أخرى في قابلية النص لأن يصبح قراءة نقدية مضافة إلى قراءة أخرى. وتبين لنا أن اشتغال نقد النقد بالنقد وصدورهما معا عن منظومات اصطلاحية ومنهجية مشتركة مرات (الصورة الأولى)، لا يمنعان إمكان أن يترجم نقد النقد عن نفسه في شكل فعالية نظرية وإجرائية مخصوصة (الصورة الثانية)، وعليه يمكن أن تعتبر أن نقد النقد ممارسة معرفية وإجرائية قد توافق النقد وقد تناقضه لكنها لا تمكس في الحالتين مجرد صورة موازية له أو نمطا من أنماطه. فنقد النقد لا يحضر بصفته تنويعا على النقد في الشواغل والتصورات والآليات بل بصفته نشاطا فكريا خلافيا.

2 - في نشأة نقد النقد وتطوره

أ - مفهوم نقد النقد أصيل في الفكر النقدي القديم

ذكر عبدالسلام المسدي بصدد حديثه عن مراجعة النقد للنقد الآخر أنه «لئن كان شيء من كل هذا مبثوثا بين طيات النقد في الماضي، فإن حصوله بضرب من الوعي الواضح بل وبشيء من الوعي الحاد أحيانا في المنهج الحديث، هو الذي حول القضية إلى سمة بارزة ضمن سمات الوضع المعرفي الراهن، ولأول مرة يتبلور ضمن متصورات النظرية النقدية وبين جداول قاموسها الاصطلاحي مفهوم نقد النقد»[23]. وقول مثل هذا وإن كان في اعتقادنا مبالغا في التشديد على حدة الوعي بمصطلح نقد النقد ووضوحه وبروزه في الوضع المعرفي الراهن، لا ينفي حضور المفهوم في الفكر النقدي القديم حضورا نعتبره مؤشرا على الرغم من حداثة المصطلح، على وجود إرهاصات تراثية لنقد النقد من حيث دلالة المفهوم وطبيعة المادة المكونة له، وهو ما يبرر عزم عبدالعزيز قلقيلة في كتابه نقد النقد في التراث العربي «المضي بنقد النقد في تراثنا العربي إلى عصرنا الحاضر»[24].

وعندما ننظر في المسألة من هذه الزاوية ونبحث عن أثرها في النقد العربي القديم، نجد أن هذا الضرب من القراءة المضافة إلى قراءة أخرى قد تحقق بوصفه إرهاصا فكريا ونقديا تراكما نوعيا ملحوظا. فلئن انشغل النقد العربي القديم في جانب كبير منه بالبيان وإبداعه لاقتفاء أصحابه أثر الجمال الفني في الشعر، فإنه لم يخل مما يمكن عده بوادر لنقد النقد في عصرنا. وربما صح قولنا إن نقد النقد في صورته القديمة قد ترافق والنقد خطوة بخطوة، فتداخلا حتى كأن لا فرق بينهما ولا فاصل. فعندما ننظر في اتجاهيْ الدراسات البلاغية والنقدية القديمة إلى العرض والتاريخ أو إلى اقتفاء أثر الجمال الفني في النصوص الشعرية، نقف على ما رافقها من محاولات في تصنيف الشعراء وترتيبهم وفي تبويب معايير الجودة والسبق والمفاضلة بينهم مما اختلف حوله المختلفون مقارنة ومفاضلة وتعليقا وحكما. وانقاد بعضهم حتى إلى ضبط الشروط الواجب توافرها في الناقد ونقده اعتقادا منهم بضرورة مراجعة النقد الذي ينحرفُ صاحبه أو يكاد عن الصواب تقصيرا منه أو تحيزا ضد صاحب العمل. وقد جمع ابن سلام الجمحي (ت 231 هـ) في كتابه طبقات فحول الشعراء إلى ترتيب الشعراء والتأريخ لهم وفق الحقب الزمنية والمقاييس الفنية، العوامل التي لا بد في نظره للناقد منها ليُحكم عمله[25].

ولئن غلبت النزعات التعليمية والبلاغية والمذهبية والعقدية على مثل هذه الدراسات الأولى من هذا القبيل خاصة - وهذا يفسر قولنا حديثا بغياب أساس نقدي نظري - فإن ما داخلها

من صنوف في تقليب الناقد لكلام الناقد الآخر وبحث في أصل مقالته ومدى صدقه فيها وخطئه أو صوابه هو من قبيل الجدل في النقد والبلاغة. وهو الجدل الذي اتضح أكثر عندما اتجه الفكر التراثي بعد ذلك وجهة التعليل والتنظير نتيجة ما أشاعه الفلاسفة والمعتزلة خصوصا من مناخ عقلاني منطقي كان أثره بينا في ما اتصل من مجادلات بمفهوم النقد ودواعيه والقواعد المنظمة له.

وهذه المباحث القديمة وإن تقيدت من أكثر وجوهها بقضايا الإيمان والعقيدة مرة وقضايا البلاغة والأدب أخرى، فإن ذلك لم يزد الجدل بين النقاد سوى مشروعية. بل ربما كان لالتقاء العوامل الفلسفية والكلامية واللغوية والبلاغية كلها في إطار المجادلات النقدية ما شرع للناقد مراجعة أقوال النقاد الآخرين أكثر والحكم عليها خاصة. فقد نبه جميل صليبا في حديثه عن قرب تفكير الناقد قسطاكي الحمْصي من تفكير الفيلسوف، إلى علاقة النقد إذا حكم على نقد آخر بالتفكير الفلسفي قائلا: «لقد كان النقد عند قدماء الفلاسفة قسما من المنطق، وهو النظر في القول أو الفعل لتقدير نسبته إلى الحق والخير والجمال. ومعنى ذلك أن النقد ليس حكما فقط بل هو حكم على حكم»[26]. فلم تقتصر همة الناقد والبلاغي القديم على استنباط الصنعة الشعرية والجمالية الأسلوبية ووازت ذلك مباحثُ في آليات النقد وشروطه تُداخلها مراجعاتٌ لأقوال النقاد وأحكام عليهم. وهو ما يفسر تآليف القدامى الكتب في المناظرات والمحاورات والمجادلات الشفاهية والكتب في «الموازنات» و«الوساطات» و«السرقات»، وحتى في ما دار بين المحافظين والمحدثين من خصومات ومماحكات نقدية[27]. بل إن أول النقد عند العرب كان ضربا من المفاضلة بين الشعراء «تغلب عليها روح اللجاجة والحرص على الانتصار لأحد الشاعرين بحجج كثيرة»[28]. وقد اعتُمدت هذه المفاضلة مقياسا أساسيا في ترتيب الشعراء وتصنيف طبقاتهم حتى خرجت عما وُضعت له أصلا، وفق عبارة فتحي أحمد عامر، من «مذهب التوسط» أو «مذهب الاعتدال»[29] في النظر والمقارنة والحكم إلى ضرب من الخصومة بين أنصار الشاعر من النقاد وخصومه. وهي خصومة حكمتها عدة نوازع ذاتية ودينية وعرقية وسياسية واستخدمت فيها كل وسائل الإقناع والجدل، وصيغت في التعبير عنها كثرة من رسائل العرب القدامى ومناظراتهم في كشف الأخطاء والمساوئ والسرقات والتخطئة والتسفيه.

ويُمكننا القول إن هذه العوامل وما يتبعها من تشهير بالشاعر وأنصاره من النقاد في مقابل الانتصار للشاعر الآخر وأتباعه، من صميم العملية النقدية، توسل الأوائل فيها بالبلاغة والخطابة وعلم الكلام في مجادلاتهم ومماحكاتهم. يصور ذلك قول إحسان عباس عن الناقد محمد بن الحسن بن المظفر الحاتمي (ت 388 هـ) «كان طبعه النقدي ينقدح بالاحتكاك والصراع، ولذلك جاءت آثاره في النقد متفاوتة تتراوح بين تقرير القواعد ووضع الأصول، وبين

الحدة الثائرة في تعقب السقطات»[30] . فلم يخل النقد المتعقب لسقطات الشاعر والنقد المتعقب لسقطات النقاد الخصوم من الحدة والشدة والانفعال في الرد على القول والاستدراك على الموقف، كأن الناقد في تعقبه الناقد الآخر معني أساسا بفضح نقائصه وهفواته. ولئن بدا أن النقد ينهض أساسا للرد على الخصوم وتفنيد أقاويلهم ومعارضتهم بكشف ما وقعوا فيه من خطأ وما عمدوا إليه من زيف، فإن ما ترتب على ذلك من خصومات ومناظرات كثيرة في النقد العربي القديم اعتُبر لدى بعض معاصرينا سببا رئيسيا في دفع حركة النقد[31]. ويمكننا الاستدلال على هذه الحركة بما دار عن كتاب المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر لابن الأثير (ت 618هـ) من تفاعل نقدي دينامي متسع رغم عدم احتكام النقاد فيه إلى معايير النقد وأحكام الفكر وحدها في كل الحالات. فقد قام لنقد هذا الكتاب رجلان هما ابن أبي حديد (ت 606هـ) في الفلك الدائر على المثل السائر والصفدي (ت 764هـ) في نصرة الثائر على المثل السائر تعاضد كلاهما على التشهير بجهل ابن الأثير وكثرة أخطائه وتبجحه بالعلم إعجابا بنفسه وازدراء لغيره. ثم تعقب كتابَ ابن أبي حديد بدوره رجلان آخران ردا على ما جاء منه بخصوص المثل السائر وهما ركن الدين أبو القاسم محمود بن الحسين بن الإمام أرشد الدين الأصبهاني (ت 650 هـ) في كتابه نشر المثل السائر وطي الفلك الدائر، وعبدالعزيز بن عيسى في كتابه قطع الدابر على الفلك الدائر. بحيث إن كتابا واحدا في النقد لابن الأثير نهض لنقده ناقدان اثنان ونهض لواحد من هذين الناقدين ناقدان آخران كذلك. فالأولان يخطئان ابن الأثير وكتابتهما هي من قبيل نقد النقد، والثانيان يُخطئان واحدا من المخطئين الأولين وينتصران لابن الأثير وكتابتهما هي من قبيل نقد نقد النقد[32].

ونجد عندما ننظر في مثل هذه الكتابات المتعقبة بعضها لبعض، أنها وإن داخل النقد بسببها تحامل وتجريح[33]، أسهمت في خلق مناخ جدلي تقويمي، إذ لم يمنع تحيزُ النقاد وتعالمهم، اعتمادهم على الحجة وضروب الإقناع والبرهان. وقد تناول حمادي صمود بالتحليل رسالة أبي بكر محمد بن يحيى الصولي (ت 335هـ) في حسنات أبي تمام[34] باعتبارها صورة عن «الكيفية التي يبرز بها التعصب والبلاغة التي تعبر عن الانتصار وتسعى إلى ترويجه بين الناس»[35]. فاستحضر صمود من رد الصولي على خصومه أمثلة دالة على انتهاج الرجل خطة مخصوصة في إخراج خطابه وآلية مقصودة في سوق حججه والإقناع بها لأجل أن يُخفي نوازعه الحقيقية من تأليف الرسالة فيُحقق غايته منها ويبدو إلى ذلك في صورة الحكَم المنصف والمتضلع من عمله العارف بأصول الشعر ومعاييره.

وفي حين وقف محمد مندور وحسين الحاج حسن عند غرور الصولي وتعصبه المفرض وسطحية ذوقه وصفاقته وعقم حججه وسخفها[36]، وقف صمود على أمارات من سياسة الصولي في المحاجة والإقناع أبرزها في نظره[37] ما عول عليه مما يحصل في ذهن القارئ

«من مقتضى حكمه ومتضمن قوله» وإخراجه احتجاجه في بناء محكم «حتى لا يأتي رأي غير مدعوم ولا تُساق حجة غير مقنعة»، وتعمده ذكر ما يفرق بين الشعر القديم والشعر المحدث حتى يعلم القارئ سبب الجفوة من الجدة فتتضح له مسالكها ويأنسها بعد وحشة، وإخراجه الحجة للقارئ «مخرج الحادثة التاريخية»... ليعتقد أن ما يقوله النص هو الحق بلا زيادة أو نقصان فتنقاد نفسه وتذعن»، إلى غير ذلك من الطرق التي بدا معها كأن الصولي لم يكف في رسالته عن التخطيط والتدقيق وشحذ الذهن للإقناع بغرضه، ولم يترك وسيلة تُغلبُه على خصومه وتُظهر علمه وفضله إلا استخدمها. الأمر الذي جعل صمود يرى في انتصار الصولي لشاعره «سياسة في بناء الحجة وترتيب أقسامها» وليس مجرد انفعال وحماس.

وقد نظرنا في مثل هذه الخصومة في تقويم الإبداع والحكم عليه باعتبارها صورة لما ولدته القيم الخلافية في النقد العربي القديم من دينامية في الفكر وتشعب في الآراء والمواقف. واعتبرنا أن تفوق القدامى في العلم بالشعر واللغة وعلم الكلام والفلسفة دون النقد، لم يمنع قيام إرهاصات لنقد النقد بمفهومه الحديث عندهم. وقد زاد عبدالعزيز قلقيلة على ذلك فقال «إن نقد النقد كانت له أصول وقواعد، وكانت هذه الأصول والقواعد مقدسة ومرعية من المختلفين في الرأي»[39]، ثم إن ما رأيناه من مداخلة التسفيه والتبجح لتلك «الأصول والقواعد» وما رأيناه من انشغال النقاد القدامى بمساعدة المتلقي على كشف قيمة الشعر وتمييز جيده من رديئه، لا ينفي حضورَ ما يمكن اعتباره مهيئاً لنقد النقد في عصرنا.

ويمكننا القول أخيراً إن الأوائل وإن مارسوا نقد النقد من دون معرفة بمصطلحه وقوانينه والحدود الفاصلة بينه وبين النقد، قد أثاروا في إطاره قضايا ارتفعت إلى مستوى المشكلات الكبرى وأنجزوا مؤلفات تفوق شهرة وإثارة للحوار والجدل مؤلفات حديثة كثيرة. عنينا بذلك على سبيل المثال لا الحصر، ما أُلف في الخصومة بين المحافظين والمحدثين من رسائل ومناظرات، وما قيل في محاسن المتنبي وعيوبه حتى قال ابن رشيق إنه «ملأ الدنيا وشغل الناس» وما كان من خلاف حول أفضلية أبي تمام أو البحتري... إلى غير ذلك من «الموازنات» و«الوساطات».

فالظاهرة قديمة إذن ولها أثر في تراثنا النقدي، دعت إليها كما بينا رغبة من الناقد في مماحكة الناقد الآخر، ومجادلته في ما يراه في مقالته مستوجباً للمراجعة والتصحيح، أو دعت إليها عوامل فكرية مذهبية وحتى عقدية تغطت بالنقد واستند هو إليها. وعندما نقارن ذلك بما آلت إليه ظاهرة نقد النقد، نلحظ اليوم اتساع أفقها وتبلور الوعي بها مصطلحاً ومادة، وهو ما يفسر النشاط المبذول على قلته لأجل التعريف بنقد النقد والتأليف فيه. ويُفسر ظهور مشاريع عمل في الغرض لئن صدر بعضها عن تصورات فكرية ونقدية عامة لا تؤسس

معرفة شاملة بأسس نقد النقد ومسلماته، فإنها هيأت تشكلا خطابيا مستقلا عن النقد مختصا بمصطلحه يمتلك منهجا ذا رؤية واضحة إلى حد ما في قراءة النقد.

ب - نقد النقد: حداثة المصطلح وعوامل التطور

إن مصطلح نقد النقد مستحدث في القاموس النقدي العربي ظهر نتيجة ما عرف النقد من اتساع نظري وتحول منهجي. وقد كان لكل من محمد الدغمومي وعبدالسلام المسدي ونبيل سليمان رأي في نقد النقد، فاعتبره الدغمومي نتيجة الوعي النقدي العربي بأهمية الشرط العلمي في النقد[39]، ووصله المسدي بحداثة المنهج[40]، ووصله نبيل سليمان بضرورة محاورة الحداثي في المشهد النقدي[41].

ونفهم من ذلك أن مصطلح نقد النقد وبدء ظهوره باعتباره مادة خطابية غير مشروط بتثاقف الحضارتين العربية والغربية، ولكنه غير مفصول عنه في الوقت نفسه، ذلك أن الإشارة إلى المؤثرات الأجنبية ليست غائبة في بحث النقاد عن كيفية ظهور مصطلح نقد النقد عندنا. فعبدالسلام المسدي يرى أن نقد النقد صورة عن «مخاصمة» اتجاهات الحداثة النقدية - التي نعلم كلنا أصولها الغربية - للمنهج التاريخي المنسوب فيما ذكر المسدي إلى غوستاف لنسون (Gustave Lanson)[42]. أما الدغمومي فقد طرح إمكان انتقال مصطلح نقد النقد إلينا من الثقافة الغربية، باعتبار أن الرغبة في علمنة النقد المهيئة لنقد النقد قد وسمت الثقافة الغربية في القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، من قبل أن تظهر عندنا. ولكن الدغمومي لم يُثبت ذلك الإمكان صراحة ولم يستدل على أماراته ومجرياته[43]. أما نبيل سليمان فقد ذكر بصدد حديثه عن بداية اشتغال العرب بنقد النقد، كتاب تودوروف الموسوم بـ: نقد النقد: رواية تعلم Critique de la critique. Roman d'apprentissage (1984) ولم يفته التنبيه إلى أن تودوروف على الرغم من تناوله قضايا فكرية ونقدية طُرحت في أوروبا في القرن العشرين «صدح بالنقد الذي يتكلم مع المؤلفات وليس عنها، كما صدح بأن يُسمَع في النقد صوت المؤلف وصوت الناقد»[44]. وهو ما يفسر فعلا تعريف تودوروف النقد الحواري كما ذكرنا سابقا بكونه لقاء بين صوت المؤلف وصوت الناقد «اللذين لا يتميز أحدهما عن الآخر»[45]. فالحوارية عنده أقرب إلى مفهوم الطريقة في التعامل مع النص الإبداعي منها إلى الطريقة في التعامل مع النص النقدي. ومصطلح نقد النقد يمعنى تفاعل القراءات النقدية وتحاورها، يحضر أكثر في تناول تودوروف لبعض أطروحات النقاد أمثال ن. فراي (Northrop .Frye) وم. باختين (Mikhaïl Bakhtine) ور. بارت (Roland Barthes). ويبدو أن نبيل سليمان الذي يفهم نقد النقد باعتباره «يقوم على نقد خطاب نقدي» قد تبنى حوارية تودوروف في وجهها التفاعلي التبادلي، من ثمة، صياغته في كتابه لما يسميه «حوارا نقديا ونقدا حواريا»[46].

ويعني ذلك أن مصطلح نقد النقد، وإن لم ينفصل عن المؤثرات الغربية، تولد من التحولات النوعية الداخلية في الفكر النقدي العربي. وهو ما يناسب ما جاء في كتاب بدوي طبانة «التيارات المعاصرة في النقد العربي» من أن العقاد في مقدمة ديوانه بعد الأعاصير (1950)[47]، أول من استخدم مصطلح نقد النقد بوصفه مفهوما يلح على صون النقد من العصبية والهوى والذاتية. ذلك وإن كان العقاد وبعض مجايليه قد مارسوا نقد النقد من دون أن يفصلوه عن النقد. وهو ما يوافق توزع استعمال مصطلح نقد النقد في نظر الدغمومي على مستويين [48]: أولهما عام وملتبس، وثانيهما الممتد من السبعينيات إلى يومنا، يميّزه التنبه إلى خصوصية نقد النقد مقارنة بالنقد وبالنظرية الأدبية.

ويُمكن بناء على ذلك اعتبار السبعينيات في العالم العربي بداية الوعي بخصوصية نقد النقد مصطلحا ومادة، مما يدل على أمرين شبه متفارقين: أولهما أن بداية نقد النقد متأخرة جدا إذا قارناها بما عرف النقد من مراحل في النشأة والتطور منذ الأربعينيات إلى يومنا. وهو ما يفسر تأخر ممارسة النقاد لنقد النقد إلى حدود الثمانينيات، ويفسر خاصة تواضع الكتابات المعرفة بأسسه وقوانينه مما يُجمله قول نبيل سليمان بـ «ضعف نقد النقد»[49]، وقول عبدالله أبو هيف «أما نقد النقد القصصي والروائي فهو أقل من ذلك بكثير حتى نهاية السبعينيات حتى آل هذا النقد إلى ما يسمى نقد السرديات»[50]. وثاني الأمرين الذي نلاحظه مفاده أن نقد النقد على ظهوره المتأخر في السبعينيات، ترجم بحكم خصوصية المرحلة عن وعي النقد العربي بذاته وحاجته إلى تجديد قواعده ومقولاته ومثل صورة من مراحله ومنعطفاته. وهو المؤشر على أن نقد النقد ليس حركة تلقائية متحررة، وأنه لا يمكن في نظرنا تعرف خصوصية الوعي بمصطلح نقد النقد ومادته خارج إطار ما ولدته التجربتان العربيتان، الإبداعية والنقدية، من إشكاليات معرفية وحضارية. وبمثل ذلك ندرك كيف هيأ المشهد النقدي لظهور نقد النقد باعتباره حدثا معرفيا ضروريا ومرجوا، في حين ظلت «تلك الثغرة المتمثلة في ضعف نقد النقد» بتعبير نبيل سليمان[51] قائمة إلى حدود الثمانينيات!

ويُمكننا إذا نظرنا في مسألة انخراط النقد ضمن المشروع الثقافي العربي، من زاوية انعكاساته الداخلية الموصولة أساسا بالممارسة النقدية، أن نقف على عوامل ثلاثة نعتبر أنها نبهت إلى ضرورة وجود نقد النقد، وكانت من مولداته ومن حوافز التقعيد لمفهومه ومقاصده.

أول هذه العوامل تمثل في مجاراة النقد للتجربة الإبداعية المتجددة المتحولة عن ثوابتها. وهو أمر ناتج في أصله عن حداثة النقد عامة والنقد المعني بالسرديات خاصة في العالم العربي مقارنة بالإبداع. الأمر الذي دعا غالي شكري إلى القول: «أدبنا بمعنى ما أسبق من نقدنا، وحداثتنا الأدبية لذلك أسبق من حداثتنا النقدية»[52]. ففي حين تحدد ميلادُ الرواية الفنية العربية بعشرينيات القرن الماضي[53]، لم تظهر معالم النقد الأولى إلا في الحقبة المتصلة

بالنهضة العربية الحديثة. أضف إلى ذلك أن النقد المختص بالرواية المتشكل مع أمثال محمد مندور ولويس عوض وغيرهما من الأوائل تأخر ظهوره مقارنة بنقد الشعر.

ونتج عن ذلك أن ضروب الإبداع كلها كانت أسبق من النقد إلى الخروج عن قواعدها التأسيسية. وكان النقد من جهة في موضع اللاحق بها لا يكاد يُمسك بمعالم حداثتها حتى تتحول عنها[54]. وكان من جهة أخرى يتعلق بالنماذج الإبداعية القديمة ويرتد إلى الثوابت المعرفية والمعايير التحكيمية التقليدية، واعيا أو غير واع. وهو ما يفسر صدمة نقاد إلى يومنا بما أتته قصيدة النثر والقصيدة البرقية من انزياح عن مقاييس الوزن والإيقاع التراثية، وبما أحدثته الرواية في بنية أفكارها وطبيعة تشكلها من خروج عن المنظومات المعرفية والقيمية وعن التراكيب الصياغية والتعبيرية والتراتيب الزمانية. وربما اتضح عجز النقد عن مواكبة التجربة الإبداعية على مستوى القطر العربي الواحد أكثر في تشتت كتاباته بين الصحف والمجلات وعدم ارتقائه إلى درجة المقولات النظرية المتخصصة. الأمر الذي لاحظهُ عبدالإله أحمد على النقد العراقي غير المواكب -وفق اعتقاده- للأدب الحديث في اتجاهاته وتياراته المختلفة. وقد اعتبر الباحث ذلك ركودا في النقد وضعفا يدعوان إلى فحصه وإعادة النظر في مادته ومنهجيته[55].

فالعلاقة بين النقد والأدب تُعد عاملا أساسيا من عوامل استدارة هذا النقد على ذاته بالنقد. فليس هو ضربا من الانغلاق ناتجا عن صعوبة التواصل مع الأدب والتحاور معه بل لقد اعتبر المسدي عجزَ النقد عن اللحاق بالتجربة الإبداعية من الحالات التي يأخذ فيها الأدب زمام المبادرة فيجر النقد جرا نحوه حتى يُراجع مفاهيمه وصياغته[56].

وهو السبب في اعتقادنا لظهور العامل الثاني الفاعل في نشأة نقد النقد والحافز عليه مما يُمكن إجماله في ظاهرة البحث عن المثال أو النموذج. وهي الظاهرة التي هيأها المشروع النهضوي العربي الثقافي والحضاري وبررها الوعيُ بضرورة تحديث بنيات الفكر وأنساقه.

فلم تمنع نزعَة بعض وجوه الفكر منذ أواخر القرن التاسع عشر إلى التأصيل وإحياء التراث، من ارتباط النقد العربي الحديث في بدايته بالانفتاح على النظريات الغربية وتلخيصها باعتبارها النموذج الأمثل الواجب التمثلُ به والنسج على منواله. ومثلت تلك المرحلة بداية تهافت الفكر النقدي العربي على نظيره الغربي، رغبة في تجديد الأدوات والآليات، ولكن كذلك مسايرة لمخاض داخلي في صميم الفكر النقدي العربي دافع إلى رغبة عن الثوابت والمقدسات. وهو ما يُفسر طغيان الاتجاهات الجديدة على الفكر النقدي المغربي والمشرقي من الثمانينيات إلى يومنا[57]، إلى حد انقلبت معه مرجعيات النقد المعرفية انقلابا كليا.

وبدا واضحا أن النقد العربي الجديد بصورة عامة لم يظل، وهو يخوض حداثته الثانية، مشدودا إلى النموذج الغربي يتقيد به ويُعيد صياغته. مما يُفسر إيغال نقاد عرب كُثر في

النصوص الأدبية، كشفا وتفكيكا وإعادة تركيب. فنحن نعتبر أنهم وإن كانوا قد اهتدوا في عملهم ذاك بنظرية النص التي وضعها الغربيون إلى إثبات مركزية النص واستقلاليته عن كل عامل خارجي، وإن كانوا كذلك قد اهتدوا في وقت لاحق بنظريات القراءة واستقبال النص التي أقر بها الغربيون فعالية القراءة وسلطتها في إنتاج النص، فإنهم سعوا إلى اختبار مدى صلاحية المناهج الغربية ومصطلحاتها في الكشف عن خصوصية النص الإبداعي العربي وقيمته. وهذا شكل من أشكال استدارة النص النقدي على النص النقدي بالمراجعة والتصحيح، استدارة نرى أنها لم تمنع توسع دائرة النقد إلى حد التضخم المعرفي وشدة التباين المنهجي وحتى المصطلحي.

وهو العامل الثالث الذي هيأ في نظرنا لظهور نقد النقد اصطلاحا ومادة أكثر من غيره. فالتراكم المعرفي الذي وسم الحداثة اتخذ في النقد صورة تنويعات على المنهج الواحد تفرعت بدورها إلى تنويعات من درجة ثانية فتحت الباب واسعا لحشد من النظريات والمصطلحات صعّبت مرات السيطرة عليها لكثرتها وشدة تشعبها بالإضافة إلى تداخل بعضها وتقاربه.

وقد بدا أن النقد العربي في قطعه لهذا النسق التحديثي النظري والإجرائي السريع، يستجلب عدته المعرفية والنظرية من الغرب ولا يتجاوز في حالات كثيرة أعتاب الانبهار والذهول. واتضح أن ما بدا من نقادنا في الأول استعانة بالفكر الغربي، كشف عن صدمة لنا متجددة بمقاييس وقيم ونظريات وافدة علينا باستمرار وجديدة علينا باستمرار.

ولئن مثل ذلك في فترة ما ضريبة لانشغال العرب بالسؤال المعرفي الحداثي الذي وحده يضمن وجودنا[58]، فإن قيامه على خدع كبرى يدعو إلى أكثر من سؤال. فما نعده حدثا نقديا غربيا، لا يصلنا في الحقيقة إلا بعد أن يتحول نقاد الغرب عنه أو يكادون. وما تحسبه نقلة من نظرية غربية تختمر عندنا حتى يمكن لشدة تمثلها أن تصطنع مثيلها، هو في الحقيقة فتنة بما جد ومطاردة لما غمُض. وكأن ما يُسميه بعضهم «القفزة أو النقلة النوعية» في مسيرة النقد العربي قد رمت به في الحقيقة بعيدا عن العنصرين الأساسيين اللذين قام النقد لأجلهما. نعني بذلك، القارئ غير المطلع على طبيعة التغيرات الإبداعية وغير الممسك بمفاتيح القراءة وغير المدرب على فك شفرة النصوص. ونعني النص الإبداعي النافر من أعراف القراءة وقواعد التأويل. وهو ما يعكسه قول فيصل دراج «إن المثال النقدي الذي كان يحمل كل خصائص «القانون» الثابت لم يكن يتطابق دائما مع الأعمال الأدبية التي كانت تناضل من أجل تحقيق قوانينها الذاتية»[59].

ويعني ما تقدم من كلامنا أن النقد العربي الجديد يعيش من بعض وجوهه قطيعة إيبستمولوجية مع النص الإبداعي ومع القارئ. وهي قطيعة أوسع من ذلك وأعمق، تمتد فيما يرى شكري عزيز ماضي إلى أصول ذلك النقد ذاته ومنطلقاته. يقول: «إن حركة النقد العربي

الجديد لم تعترف بإنجازات النقد العربي الحديث ولم تتحاور معه ولم تتفاعل مع التراث النقدي القديم»[60]. وهو أمر بقدر ما يعكس في نظرنا انغلاق النقد الجديد واستلابه، يعكس امتلاءه بالذات إلى حد التضخم، مما يقلب رأسا على عقب حركة النقد العربي القائمة من بداية عصر النهضة، إلى حدود النصف الثاني من القرن العشرين على ديناميـة التجدد والانفتاح والتفاعل والتحاور. وهذا مشكل من بين مشاغل نقد النقد دار ولايزال بشأن سؤال تكرر واختلفت صيغه وخلفياته عن مدى صلاحية النقد لقراءة النص الإبداعي وتنظيم عملية تأويله إذا كان بدوره يحتاج إلى المراجعة والتصحيح؟

يمثل هذا السؤال ندرك أن الفكر النقدي العربي قد يحتاج إلى «معجزة» غالي شكري. أفليس هو القائل: «اتسعت الفجوة بين الناقد والقارئ اتساعا لا يسده الوصفيون ولا البنيويون وإنما يحتاج لمعجزة»[61]. فهل يكون نقد النقد هو المعجزة مادامت العوامل الثلاثة التي رأينا علاقتها بالنقد تنتهي كلها بحتمية أن يُراجع النقدُ النقدَ ويصححه؟

خاتمة

لقد صدرنا في مقالنا هذا عن تصور مفاده أن النمط الفكري مهما بلغ من التبلور والشمول لا يمكن أن يبلغ شأوا من صرامة المصطلح وعلميته وأصالة المعرفة وعدتها إذا لم تكن له في تراثنا مرجعية تسنده وتمنحه شرعية من جهة الإطار التصوري والنظري الذي يميزه ضمن السياق المعرفي العام.

ونظرنا في نقد النقد على الرغم من حداثة مصطلحه في ضوء تصورنا ذاك، فانتهينا إلى أن له علاقة بكثير مما دارت حوله مناظرات العرب القدامى ومساجلاتهم، من قضايا أدبية وبلاغية ونقدية نظرية وتطبيقية لم نشك في دلالتها، على أن نقد النقد باعتباره نشاطا فكريا نوعيا قديم في مادته حديث في مصطلحه. فالمحمولات القيمية الخلافية التي كان لها أثر ملحوظ في الوضع المعرفي والنقدي القديم، تعتبر إرهاصا لنقد النقد كما نعرفه في عصرنا.

وبعد أن نظرنا في وضع نقد النقد حديثا انتهينا إلى أنه، وإن نشأ في حضن الذاكرة الثقافية العربية أساسا، لم يقف عندها. وقد وجدنا تأكيدا لذلك أن تحول مصطلح نقد النقد من مدلول عام في الفكر النقدي العربي القديم قائم - في بعض وجوهه - على المفاضلة بين النقاد وكشف السقطات والمعايب النقدية إلى مصطلح مختص في عصرنا بفعل معرفي محدد، قد واكبه اتساعٌ في خطاب نقد النقد واختياراته النظرية وإجراءاته التحليلية والتعليلية. وهو أمر أسهم في ظهوره، كما أوضحنا، ما بلغه النقد اليوم من تبلور وتنوع وما ولَّدته الإطاحة بقدسية النصوص القديمة وثوابتها من هزة «أركيولوجية» شملت أنساق الإبداع والنقد كذلك. بل لقد لاحظنا أن ما بلغه هذا النقد في انعطافاته من تحول وتراكم معرفي وتشعب نظري

داعيين إلى المراجعة وإعادة الترتيب، جعل ظهور نقد النقد في عصرنا طبيعيا بل ومرجوا، بعد أن اتسعت دوائر قراءة النص الأدبي وتشعبت مسالك مراجعاته وتأويلاته.

واتضح لنا عندها أن نقد النقد المتأسس في أصله على شرعية القراءة المنفتحة والمتجددة، لا يخلو من هيكل تكويني ومعرفي، وإن ظل منخرطا ضمن أنساق الفكر العامة ومداخلا لخطاب النقد. كما اتضح لنا أن عدم توافر نقد النقد على جهاز نظري واصطلاحي متكامل، لم يمنع سعي بعض أصحابه إلى تجويد خطابهم وصقل آلياتهم واستصفاء أدواتهم ومناهجهم.

فنقد النقد ليس حركة فكرية ملحقة بالنقد ومفتقرة إلى الخلفية النظرية والتراكم المعرفي، وهو ما يفسر أنه وجد شرعيته قديما ضمن سياق فكري ونظري أصيل، ويجد اليوم مبرره والحافز على انتشاره ضمن سياق جدلي وتعددي حديث.



الهوامش

1 جابر عصفور: «قراءة في نقاد نجيب محفوظ... ملاحظات أولية» فصول، م 1، ع 3، أبريل 1981، ص 164.

2 نبيل سليمان: مساهمة في نقد النقد الأدبي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، 1986، ص 218.

3 نذكر ممن انشغل بنقد النقد ونبه إليه:

- محمد الدغمومي خص نقد النقد بكتاب عنوانه: نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، منشورات كلية الآداب بالرباط، الرباط، 1999.

وقد أفدنا من كتاب الدغمومي إفادة كبرى وإن كنا نعتب عليه اشتغاله داخل حقل معرفي متسع وعام. فلئن كانت علاقات نقد النقد بالنقد وبالتنظير تبرر لمثل ذلك، فإن موقع نقد النقد من الدراسة وحظه من التحليل كانا أقل مما يتوقع في كتاب يدور أساسا عن نقد النقد.

- نعيم اليافي القائل «النقد يحتاج إلى نقده حاجة الإبداع إليه»، مرايا المتخالف، مقاربات نقدية في الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء الحضاري، حلب 2000، ص 168.

- شكري عزيز الماضي المعتبر أن «مادة النقد ليست الأدب إلا إن موضوع النقد الجديد هو نفسه أحيانا»، من إشكاليات النقد العربي الجديد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1997، ص 49.

4 نبيل سليمان، مساهمة في نقد النقد... ص 5.

5 عبدالله أبو هيف، النقد الأدبي العربي الجديد في القصة والرواية والسرد، منشورات اتحاد الكتب العرب، دمشق، 2000، ص 15.

6 يمكننا أن نذكر هنا على سبيل التمثيل لا الحصر كتاب محمد شكري عياد، دائرة الإبداع، مقدمة في أصول النقد، دار إلياس العصرية، القاهرة 1986.

فمقدمة الكتاب تكشف عن تمثل الباحث لصورة النقد الذي يراجع النقد الآخر ويصححه، والباحث يذكر بعد ذلك مصطلح نقد النقد صريحا، ولكن في متن عمله (ص 46) لا يدرج كتابه أو عمله ضمنه، ثم إنه يذكر مصطلح نقد النقد مرة على أنه دراسة نقدية راهنة تنبهت إلى ضرورة «ضبط التذوق» بالمعرفة ويذكره مرة أخرى على أنه «من الدلائل على تغير وظيفة الناقد» (ص 155) وانحرافه عن موضوع دراسته، وهو الأدب، وعن مهمته في اختيار قيمة الإبداع الفني (ص 154).

هذا علاوة على أن م.ش. عياد يصنف نقد النقد إلى اتجاهات ثلاثة: الفينومينولوجي والسيميولوجي والنفسي، تعكس في الحقيقة تعامل الناقد مع النص الإبداعي أكثر منها تعامله مع النص النقدي.

7 محمد الدغمومي: نقد النقد... ص 113.

8 نبيل سليمان: فتنة السرد والنقد، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، 1994، ص 63.

9 مما يقوله الدغمومي في ذلك عن نقد النقد «وإذا حللنا بناءه، ألفيناه خطابا يتقاطع فيه التأريخي والتنظيري»، نقد النقد... ص 76.

10 جابر عصفور: «قراءة في نقاد نجيب محفوظ»، ص 163.

11 غالي شكري: برج بابل، النقد والحداثة الشريدة، رياض الريس للكتب والنشر 1989، انظر الصفحات التالية 112 - 125 - 127.

12 نذكر من أبرزهم:

- غالي شكري وعبدالسلام المسدي وحميد لحمداني وجابر عصفور في دراسات لهم نذكر بعضها في مقالنا هذا.

13 وإن لنقد النقد علاقات بخطابات أخرى مثل التاريخ للنقد والنظرية الأدبية والتعريف بالمناهج. لكننا اخترنا التركيز على علاقة نقد النقد بالنقد أساسا لسببين: أولهما أن تلك الخطابات متماسة بدورها مع النقد مدرجة ضمنه. وثانيهما أن الباحث محمد الدغمومي فصّل القول في علاقة نقد النقد بتلك الخطابات ولا نرى ضرورة لتكرار البحث فيها.

يراجع من كتاب محمد الدغمومي: نقد النقد.... ص 61 - 105.

14 وتطلق عليه تسميات أخرى من قبيل: «النقد الشارح» و«قراءة القراءة» و«نقد القراءة» و«جمالية» أو «أدبية القراءة» أو «القراءة النقدية الواصفة» وممن ذكر ذلك:

- أدونيس يعتبر «جمالية» أو «أدبية القراءة» نوعا من نقد النقد، يراجع سياسة الشعر. دراسات في الشعرية العربية المعاصرة. دار الآداب. بيروت. 1985. ص 49 - 61.

- أحمد فرشوخ: حياة النص. دراسات في السرد. دار الثقافة. الدار البيضاء. ص 140.

15 وقد ذكر تودوروف مصطلح النقد الحواري في كتابه:

Critique de la critique. Roman d'apprentissage.Seuil. Paris. 1984.

وجاء في مقدمة الترجمة التي أعدها سامي سويدان لهذا الكتاب قوله: «كان الأجدر بتودوروف أن يجعل عنوان كتابه «حوار نقدي» بدل أن يعتمد «نقد النقد» يراجع ص 12 من ترجمة الكتاب المعنونة بـ: نقد النقد. رواية تعلم. منشورات مركز الإنماء القومي. بيروت. 1986.

16 Tzvetan Todorov: Critique de la critique...OP.Cit.p191.

17 محمد الدغمومي: نقد النقد... ص 11 و12.

18 عبدالسلام المسدي: النقد والحداثة. دار أمية. 1989. ص 14.

19 مما جاء عن نقد النقد في كتاب عبدالسلام المسدي: في آليات النقد الأدبي. دار الجنوب للنشر. تونس 1994. ص 12. «يستحيل أن تهتك الحجب والأستار فتنفذ بعين التبصر وروح الاعتبار إلى حيث يغيب بصر الآخرين».

20 حميد لحمداني: النقد الروائي والأيديولوجيا. من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي. المركز الثقافي العربي. البيضاء. 1991.

21 المرجع نفسه. ص 46.

22 من أمثلة النقاد والباحثين المازجين بين المناهج:

- كمال أبو ديب يصطنع منهجا مركبا من التحليل البنيوي الوصفي واللغوي والشكلي والماركسي الجدلي وذلك في كتابه:

الرؤى المقنّعة. نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي (1) البنية والرؤيا. الهيئة المصرية لصناعة الكتاب. 1986.

- جورج طرابيشي في كتابه. الأدب من الداخل دار الطليعة. بيروت. 1981.

ويذكر فيه ص 9 أنه اعتمد «تحليلا نفسيا وماديا وبنيويا وجماليا وذوقيا».

23 عبدالسلام المسدي: في آليات النقد الأدبي... ص 76.

24 عبده عبدالعزيز قلقيلة: نقد النقد في التراث العربي. دار المعارف. القاهرة. 1993. ص 13.

25 محمد مندور يُجملها في مقاييس فنية أربعة هي: الدربة والممارسة «وتحقيق النصوص» وتفسير الظواهر الأدبية «وأسس المفاضلة. ذكر ذلك في كتابه: النقد المنهجي عند العرب. نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع. القاهرة. 1996. ص 18 - 22.

وقد ذكر إحسان عباس في الغرض نفسه أن الجمحي قد نقل الخصومة من خصومة بين القدامى والمحدثين حول الشعر، إلى خصومة حول الناقد البصير والناقد غير البصير. إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب. نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري. دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1992، ص 78.

26 جميل صليبا: اتجاهات النقد الحديث في سورية، معهد البحوث والدراسات العربية 1969، ص 110.

27 نذكر من أمثلة ذلك: سرقات أبي تمام لابن عمار القطربلي (ت 319 هـ) - كتاب الموازنة بين الطائيين للآمدي (ت 370 هـ)، الكشف عن مساوئ المتنبي للصاحب بن عباد (ت 385 هـ).

28 محمد مندور: النقد المنهجي، ص 348.

29 فتحي أحمد عامر: من قضايا التراث العربي: دراسة نصية نقدية تحليلية مقارنة، النقد والناقد، منشأة المعارف بالإسكندرية، 1985، ص 43.

30 إحسان عباس: تاريخ النقد، ص 253.

31 نذكر منهم مثلا:

- إحسان عباس: المرجع نفسه، ص 127.

- حسين الحاج حسن: النقد الأدبي في آثار أعلامه، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ص 40 - 178.

32 جاء في كتاب عبده عبدالعزيز قلقيلة: نقد النقد... ص 147 أن المثل السائر أُلفت حوله سبعة كتب.

33 يورد قلقيلة: المرجع نفسه، ص 33 لابن أبي حديد قوله عن ابن الأثير: أطال في هذا الفصل بما لا ثمرة له إلا تسويد الكاغد وتضييع الزمان.

34 والرسالة الموجهة إلى أبي الليث مزاحم بن فاتك منشورة كتصدير لكتاب الصولي في أخبار أبي تمام.

35 حمادي صمّود: بلاغة الانتصار في النقد العربي القديم، رسالة أبي بكر الصولي إلى مزاحم بن فاتك أنموذجا، دار المعرفة للنشر 2006، تونس، ص 18.

36 يراجع بشأن محمد مندور: النقد المنهجي... ص 87 - 93 - 94، وبشأن حسين الحاج حسن: النقد الأدبي، ص 178.

37 حمادي صمود: بلاغة الانتصار... ص 78 - 82.

38 عبده عبدالعزيز قلقيلة: نقد النقد، ص 148.

ويذهب بدوي طبانة في المعنى نفسه إلى القول «البحث النقدي المتجرد عن المناسبات أو المتجرد عن الأهواء والنزعات وإشباع الرغبات والنزوات، ركدت ريحه وفترت عزيمته في النقد المعاصر». انظر كتاب بدوي طبانة، قضايا النقد الأدبي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1971، ص 160 و161.

39 محمد الدغمومي: «انتقال المفاهيم، نقد النقد»، مجلة علامات في النقد، م8، ج 31، 1999، ص 64.

40 عبدالسلام المسدي: في آليات النقد، ص 76.

41 نبيل سليمان: المثن المثلث، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، 1999، ص 9.

42 عبدالسلام المسدي: في آليات النقد، ص 79.

43 محمد الدغمومي: «انتقال المفاهيم...»، ص 64.

44 نبيل سليمان: المثن المثلث، ص 8.

45 T.Todorov: Critique de la critique OP.Cit. p185.
ومصطلح النقد الحواري نقله تودوروف وج. كريستيفا عن م. باختين إثر اهتمامهما بأعماله وترجمتهما لها. ويعني النقد الحواري عند باختين تفاعل الأصوات المختلفة وتقاطع الخطابات المتعددة في الخطاب الأدبي.

46 نبيل سليمان: المثن المثلث، ص 9.

47 بدوي طبانة: التيارات المعاصرة في النقد العربي، دار الثقافة، بيروت - لبنان 1985، يقول في ص 55: وقد كتب العقاد في هذا الموضوع، موضوع العصبية والهوى والذاتية في النقد المعاصر أصرح كلمة وأصدقها وسماها «نقد النقد» وجعلها أول كلام في ديوانه الذي سماه «بعد الأعاصير».

48 محمد الدغمومي: «انتقال المفاهيم...» ص 65 و66 .

49 نبيل سليمان: مساهمة في نقد النقد الأدبي، ص 5.

50 عبدالله أبو هيف: النقد الأدبي العربي الجديد في القصة والرواية والسرد... ص 6 .

51 نبيل سليمان: المرجع نفسه، ص 5.

52 غالي شكري: برج بابل، ص 128 .

53 اعتبر بعضُ مؤرخي الأدب العرب أن الرواية العربية امتداد للأشكال التراثية العربية، في حين عزا آخرون ظهورها إلى التأثر بالإبداع الروائي الغربي خصوصا الفرنسي منه (نشأة الرواية الفرنسية بداية من القرن الـ 18) وقد عُدَّ «حديث عيسى بن هشام» أو «فترة من الزمن» (1907) من أوائل القصص العربي الحديث في حين عُدت زينب (1914) أول رواية فنية عربية حديثة.

54 مما يذكره برنار فاليت (Bernard Valette) في هذا المعنى، أن مهمة النقاد والمنظرين صارت أكثر صعوبة بسبب عدم وجود القواعد الصارمة التي يمكن للروائيين أن يخضعوا لها أو حتى يخرجوا عنها:
Bernard Valette:esthétique du Roman moderne.Le roman en France XIXe- XXe Siècles. Editions fernand Nathan .1985. p8

55 عبدالإله أحمد، في الأدب القصصي ونقده، بغداد - الشؤون الثقافية العامة، 1993، ص 12، ويقول في ص 11 «العراق لم يُنجب من بين أبنائه ناقدا أدبيا متخصصا واحدا، يمكن أن يقرن بهذا العدد الوفير من النقاد العرب الذين لعبوا دورا كبيرا في النهضة الأدبية الحديثة».

56 عبدالسلام المسدي: النقد والحداثة، دار أمية، 1989، ص 28.

57 نذكر من تلك الاتجاهات البنيوية (Structuralisme) بتنويعاتها المختلفة مثل: التكوينية (Génétique) والنصية (Textuelle). ونذكر السيميائية (Sémiologique) والتفكيكية (Déconstruction).

58 يقول عبدالسلام المسدي في كتابه: النقد والحداثة، ص 28 إنه ليس أمام النقد إلا إحدى سبيلين «إما التجدد لمواكبة الحداثة، وإما الرفض والاعتراض وحينئذ ينقطع النقد عن النص فيفقد علة وجوده أساسا».

59 فيصل دراج: الواقع والمثال، مساهمة في علاقات الأدب والسياسة، دار الفكر الجديد، بيروت، 1989، ص 125.

60 شكري عزيز ماضي: من إشكاليات النقد العربي الجديد... ص 195.

61 غالي شكري: برج بابل... ص 105 .

قائمة المراجع

أ - العربية :

- أبو ديب (كمال): الرؤى المقنعة. نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي (1) البنية والرؤيا . الهيئة المصرية لصناعة الكتاب، 1986 .
- أبو هيف (عبدالله): النقد الأدبي العربي الجديد في القصة والرواية والسرد . منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000 .
- أحمد (عبدالله): في الأدب القصصي ونقده. بغداد . الشؤون الثقافية العامة، 1993 .
- أدونيس: سياسة الشعر. دراسات في الشعرية العربية المعاصرة، دار الآداب بيروت 1985 .
- تزفيتان (تودوروف): نقد النقد . رواية تعلم. ترجمة سامي سويدان. منشورات مركز الإنماء العربي، بيروت 1986 . ط 1 .
- جبور (جبرائيل سليمان): كيف أفهم النقدة نقد ورد . منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1983 .
- حسن (حسين الحاج): النقد الأدبي في آثار أعلامه . المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1996 . ط1 .
- دراج (فيصل): الواقع والمثال. مساهمة في علاقات الأدب والسياسة . دار الفكر الجديد . بيروت، 1989 .
- الدغمومي (محمد):
- نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر . منشورات كلية الآداب بالرباط، الرباط، 1999 .
- «انتقال المفاهيم. نقد النقد» . مجلة علامات في النقد، م 8، ج 31، 1999 .

سليمان (نبيل):
- مساهمة في نقد النقد الأدبي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، 1986 .
- الثقل المثلث، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، 1999 .
- فتنة السرد والنقد، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، 1994 .

- شكري (غالي): برج بابل. النقد والحداثة الشريدة . رياض الريس للكتب والنشر، 1989 .
- صليبا (جميل): اتجاهات النقد الحديث في سورية . معهد البحوث والدراسات العربية، 1989 .
- سمّود (حمادي): بلاغة الانتصار في النقد العربي القديم. رسالة أبي بكر الصولي إلى مزاحم بن فاتك أنموذجا . دار المعرفة للنشر، 2006، تونس .

طبانة (بدوي):
- قضايا النقد الأدبي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1971 .
- التيارات المعاصرة في النقد الأدبي . دار الثقافة بيروت - لبنان، 1985 .

- طرابيشي (جورج): الأدب من الداخل. دار الطليعة، بيروت 1981 .
- عامر (فتحي أحمد): من قضايا التراث العربي. دراسة نصية نقدية تحليلية مقارنة . النقد والناقد، منشأة المعارف بالإسكندرية، 1985 .
- عباس (إحسان): تاريخ النقد الأدبي عند العرب. نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري. دار الثقافة بيروت - لبنان، 1992 . ط 4 .
- عصفور (جابر): «قراءة في نقاد نجيب محفوظ. ملاحظات أولية » . فصول، م 1، ع 3، أبريل 1981 .
- العلوي (الهادي): «الشخصيات التاريخية وكيفية تقييمها» . مجلة الحرية، 4-9-1988 .

- عياد (محمد شكري): دائرة الإبداع. مقدمة في أصول النقد. دار إلياس «العصرية» - القاهرة. 1986.
- فرشوخ (أحمد): حياة النص، دراسات في السرد. دار الثقافة - الدار البيضاء. 2004. ط1.
- قلقيلة (عبده عبدالعزيز): نقد النقد في التراث العربي. دار المعارف. القاهرة. 1993. ط2.
- لحمداني (حميد): النقد الروائي والأيديولوجيا. المركز الثقافي العربي. البيضاء. 1991.
- ماضي (شكري عزيز): من إشكاليات النقد العربي الجديد. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. 1997.
المسدي (عبدالسلام):
- النقد والحداثة. دار أمية. 1989.
- في آليات النقد الأدبي. دار الجنوب للنشر. تونس 1994.
- مندور (محمد): النقد المنهجي عند العرب. نهضة مصر للطباعة والتوزيع. القاهرة. 1996.
- اليافي (نعيم): مرايا المتخالف. مقاربات نقدية في الفكر العربي المعاصر. مركز الإنماء الحضاري. حلب. 2000.

ب. الأجنبية:

- Tzvetan (Todorov): Critique de la critique Un Roman d'apprentissage. Seuil. Paris .1984.
-Valette (Bernard): Esthétique du Roman moderne. Le Roman en Franc XIXe - XXe siècles. Edition Fernand. Nathan. 1985.

تونس

الحياة الثقافية
العدد رقم 89
1 أغسطس 1997

في بلاغة السرد

الحكاية المزدوجة : الحجاج المتنكّر وصبيان الليل

عبد الله ابراهيم*

انطلاقًا من رؤية ما، أو منظور معين، وهنا تتقاطع وجهات نظر الفاعلين، هذا التقاطع هو الذي يشكّل باستقطاباته النسيج الدلالي للنصوص الأدبيّة. ولا يمكن أن تكون الآفاق جاهزة أمام تقاطع المنظورات، وللاحتيال على عملية الاقصاء والاستبعاد التي يمارسها الحاكم ضد المحكومين، يلجأ هؤلاء إلى المواربة والالماح لوضع المسكوت عنه في مستوى يمكن التفكير فيه، يلعب هؤلاء لعبة بلاغية شديدة الذكاء، يتقدّمون ضد خصومهم في حقل احتمالات دلالية متشعّب، يفضح قصور أولئك وعجزهم عن التفسير الصحيح، والتأويل الصائب. وهنا ينشأ نوع من التضاد الذي يتعمّق كلما استمر سوء الفهم، يمارس المحكوم ازدواجًا ظاهريًا في شلال ايحاءاته المتناثرة، لكنّ ذلك الازدواج لا يتصل بالتناقض، أكثر مما يتصل بالحرص على بعث رسالة مشبعة بالرموز والقرائن التي اذا تمكّن المُتلقّي لها أن ينضدها على نحو سليم، فانه يفهم مقاصدها. رسالة المحكوم تنطوي دائمًا على عنصر استثنائي : المواربة التي لا تفصح عمّا تقول مباشرة، إنما تُلفت الانتباه اليه في غموض والتواء. إنما في الغالب رسالة «أدبية». تشتغل بجماليتها، كما تشتغل بمقاصدها. ومن أجل الحرية والتلاحم، فانها فعل انتهاك، لا يتورع عن أن يظهر بمظهر التناقض. وعلى هذا يتشكّل ضرب من الازدواج الخدّاع الذي يهدف إلى فضح نسق القيم المراد انتهاكها. تجهّزنا النصوص السردية القديمة بأمثلة رمزية كثيرة عن ذلك، انها تمثّل، من خلال انتاج حكايات رمزية، جانبًا من الصراع الذي مهر المحضن الاجتماعي والثقافي لتلك النصوص. ازدواج لا يمثل نفسه، انما يدين

يوفّر السرد حرية كبيرة لممارسة التنكّر الذي يراد منه انتهاك قيم غير مقبولة. والفاعلون في سياق النصوص السردية هم الذين يحدّدون ايجابية القيم أو سلبيتها. ومن المعلوم أنّ توزيع نظام القيم يتصل بالسلطة بأشكالها المتعددة: الثقافية والدينيّة والاجتماعية والسياسية، وسوء ممارسة السلطة يطوّر دائمًا قيمًا سلبيّة، تجد من يسعى لانتهاكها.

---

* ناقد عراقي و استاذ جامعي.

دوافعه.

يتكشّف الازدواج بسبب المفارقة التي يحركها الخداع، فتنشطر دلالة النص إلى شطرين يتجه كل شطر حاملاً قصدا معيناً إلى متلقٍ يعيد تفسيره ضمن السياق الذي يركّب له. ويمكن لنا تلمّس هذا النوع من الازدواج في حكاية يوردها الأكليدي.

«حكي أنّ الحجاج أمر صاحب حراسته أن يطوف بالليل فمن وجده بعد العشاء ضرب عنقه، فطاف ليلة فوجد ثلاثة صبيان يتمايلون وعليهم أثر الشراب، فأحاط بهم وقال لهم منْ أنتم حتى خالفتم الأمير. فقال الأول :

أنا إبنُ منْ دانت الرقاب لهُ
ما بين مخزومها وهاشمها
تأتيه بالرغم وهي صاغرة
فيأخذ من مالها ومن دمها

فأمسك عن قتله وقال : لعلّه من أقارب أمير المؤمنين. وقال الثاني :

أنا ابنُ الذي لا ينزل الدهر قدرُهُ
وان نزلت يومًا فسوف تعود
ترى الناس أفواجًا إلى ضوء ناره
فمنهم قيام حولها وقعود

فأمسك عن قتله وقال : لعلّه من أشراف العرب. وقال الثالث :

أنا ابنُ الذي خاض الصفوف بعزمه
وقوّمها بالسيف حتى استقامت
ركاباه لا تنفك رجلاه منهما
إذا الخيل في يوم الكريهة ولّت

فأمسك عن قتله وقال لعلّه من شجعان العرب، فلمّا أصبح رفع أمرهم إلى الحجّاج فأحضرهم وكشف حالهم. فإذا الأول ابن حجّام والثاني ابن فوّال والثالث ابن حائك. فتعجّب من فصاحتهم، وقال لجلسائه علّموا أولادكم الأدب فواللّه لولا فصاحتهم لضربت أعناقهم ثم أطلقهم وانشد :

كنْ ابن منْ شئت واكتسب أدبًا
يُغنيك محموده عن النسب
انّ الفتى من يقول ها أنا ذا
ليس الفتى من يقول كان أبي» (1)

تكشف هذه الحكاية سلسلة من الانتهاكات المتواصلة، في المرة الأولى ينتهك الصبيان الثلاثة ثلاث سلطات : قرار الأمير بالخروج ليلاً، وتعاطي الخمر، والإخبار الكاذب عن أصولهم، فثمة انتهاك لسلطات واضحة: سياسية ودينيّة وأخلاقية، ولكن ما يمكن أن يندرج تحت «السلطة الأخلاقية» لا يمكن بأي حال من الأحوال اعتباره انتهاكًا من وجهة نظرهم، وفيما يخدع الحارس بهذا الكذب، يكون الصبيان قد مارسوا «صدقًا بلاغيًا» كما سنرى، لكنّ الحارس لم يستطع أن يفك شفرة الصدق، الوحيد الذي نجح في ذلك هو الحجاج. أما الانتهاك الثاني فيمارسه الحارس، فهو بخلاف قرار الحجاج الذي ينص على ضرب عنق كل من يخرج بعد العشاء، يقوم بسلسلة متعاقبة من الانتهاكات، تتصل جميعها بالشكوك والظنون التي تنشأ لديه وهو يستجوب الصبيان، والواقع فانّ الحارس يقع ضحية الاحتمالات التي تثيرها في نفسه تلك الشكوك، وهو أمر يفضح الخروق الظاهرة بالنسبة له في سلطة الأمير الذي يعتبر هو آلتها التنفيذية، فسلطة الأمير يمكن استخدامها، وإعادة استخدامها مرة أخرى حسب الموضوع المتصل بها. فثمة هامش سرّي يجري

التواطؤ عليه بين الحاكم وآلة الحكم، بحيث أنّه في هذا الهامش الذي يتّسع أحيانًا ليكون متنًا قائمًا بذاته، يجري انحراف وتزييف لمضمون السلطة المعلنة للجميع. هنالك تفاهم عُرفي بين الحجاج وحارسه الممثلين لكلّ حاكم وآلة حكمه، وهو ألاّ تمتدّ السلطة إلى المناطق الخطرة، إلى تلك الهوامش المؤثرة التي تقع خارج سلطة الأمير نفسه.

انّ هرم السلطة يتركّب من مستويات متدرجة، ولا يمكن للحجاج أن يتربّع على قمته، إنه في حقيقة الأمر يحتل موقعًا في أجزائه السفلى، ومن هذا الموقع سيبني هرم سلطته الخاص. يقع خارج سلطة الأمير اذن مَنْ هُمْ من أقارب «أمير المؤمنين» ومَنْ هُم من «أشراف العرب» ومَنْ هُمْ من «شجعان العرب». وهي فئات تبدو سلطاتها أوسع مما لدى الأمير نفسه، إلى درجة يبدو أنّ الأمير هنا قد تحوّل إلى وسيلة تنفيذية أمام هذه الفئات، شأنه في ذلك شأن صاحب حراسته. الصبيان الثلاثة وهم يرسلون إشارات مزدوجة الدلالة للحارس حول أصولهم، يستطيعون أن يكشفوا ذلك التواطؤ، والحقيقة فتنكّرهم المزدوج يفضح الحارس والأمير، وليس من حل إلاّ بأن يمضي الحجاج في الخضوع لسلطتهم هم، وذلك بابتكار نوع خاص من التواطؤ معهم.

التواطؤ الذي يقترحه الحجاج هو بذاته نوع من الانتهاك، إنه ينتهك قراره بأن يضرب عنق كل من يخرج ليلاً، وذلك حينما يسرّح الصبيان الثلاثة، ولكن الأمر الذي يكتسب أهمية خاصة، هو أنّ الحجاج لا يسرّحهم بناء على ما صرّح به فقط «تعجّب من فصاحتهم» ثم قال لجلسائه «علموا أولادكم الأدب فوالله لولا فصاحتهم فضربت أعناقهم» وكما أنّ الصبيان أعلنوا شيئًا وأخفوا آخر في حوارهم الشعري مع الحارس، فانّ الحجاج مستعينا بالأسلوب ذاته يعلن أمام المجلس شيئًا، لكنه يخفي آخر. وفي نهاية الحكاية ينضمّ الحجاج إلى الصبيان في أنهم يرسلون معًا إلى الآخرين (= الحراس + المجلس) رسائل احتمالية، هم يريدون منها قصداً معينًا، لكن أؤلئك يستخلصون مقاصد مختلفة، يقع الحارس ضحية الخداع البلاغي الذي يمارسه الصبيان الثلاثة، ويقع المجلس والحارس أيضًا ضحية خداع الحجاج البلاغي، وفي كل الأحوال يجري انتهاك متواصل لكل السلطات لكن «البلاغة» تمنع انفجار المواقف، وتوقف العقاب. فيطلق سراح الصبيان على الرغم من أنهم انتهكوا ثلاث سلطات متداخلة : سياسية ودينية وأخلاقية، ولا ترد اشارة إلى انّ الحجاج عاقب حارسه لأنه انتهك قراره. لأن هنالك اتفاقًا عرفيًا بينهما لحدود سلطة الأمير. تضع لنا الحكاية الصبيان والحجاج في مستوى واحد، وأخيرًا يبدو أنّ الحجاج قد وجد ضالته في أبناء الحجّام والفوّال والحائك، ومن الواضح أنّ هذه الفئة الجديدة من المرسلين (الصبيان + الحجاج) كانت تمارس انتهاكًا أكبر بكثير مما تقدمه الحكاية مباشرة. انه الاحتجاج ضد ثقافة البعد الدلالي الواحد للقول الأدبي. يظهر تنازع ضمني لكنه فاعل في البنية الثقافية، فالصبيان الذين يتنكّرون في غلالة اللغة وايحاءاتها، ينتهكون قصداً ضربًا من الفهم للأدب، منهم يريد للأدب أن يقول قولاً واحداً، قولاً لا يحتمل التعدد والاختلاف. يمثل هذا الفهم الحارس، لكنّ الحجاج سيطوّر هذه الوسيلة، فهو الذي ينتمي إلى النسيج الثقافي والشعوري ذاته الذي ينتمي إليه الصبيان، فيلاعب - مهتديًا بالصبيان هذه المرة بجلسائه، انه يرسل رسالة ضمنيّة تكشف عن أصوله، انتماءاته، كما فعل الصبيان، لكنّ قصور جلسائه يحول دون ان يفهموا مؤدّى رسالته. يتشارك هنا جلساء الحجاج وحارسه في أنهم لا يستطيعون الاّ الوقوف على ظاهر النص. ليس لهم القدرة على انتهاك يماثل انتهاك الصبيان والحجاج لكل مستويات السلطة والأدب، انهم

غير قادرين على تمزيق الغشاء الرقيق الذي يحجب المركز الدلالي للنص.

يتعمّد الصبيان استثمار الامكانات البلاغية للغة الخاصة، قصدتُ الشعر الذي هو في الثقافة العربية الصق بالسلطة من النثر المتخيّل الذي أقصي باعتباره وسيلة العامة للتعبير عن هواجسها، فاعتبر مكروهاً لمن فعله ولمن استمع اليه (2). ووجه ذلك أنّ بواطن العامة مشحونة بحب الهوى كما يقول ابن الجوزي (3)، ولهذا فانّ قلوبهم إلى الخرافات أميل كما يقرر البيروني (4)، ونواجه بأول مفارقة يمثلها الحوار بين الحاكم والمحكوم، المحكوم يستعين بالشعر الذي ينطوي على أكثر من مقصد، أما الحاكم فيستعين بالنثر، ومع انّ الحارس لا يتلفّظ علنًا إلاّ بجملة واحدة «من أنتم حتى خالفتم الأمير ؟». فانه يخاطب نفسه سراً كاشفاً عن مخاوف وتوجسات كثيرة، وفي كل مرة يستمع فيها إلى أحد الصبيان، يرجّح فهماً معيناً لكنه لا يعلنه، انه يراكم خطابه الداخلي مع نفسه، لأنه يضيع وسط شبكة الاحتمالات، في النهاية يقرر ان يحضرهم إلى الأمير. وفيما تفرّغ الشحنة النفسيّة عند الحارس، فانها تتشكّل عند الحجاج الذي يستطيع ان يفهم مقاصد الصبيان، انّ الحكاية تؤشّر انّ الحجاج «تعجّب من فصاحتهم»، هذا يعني انه استمع اليهم جيداً و«كشف حالهم»، لقد تمكّن بوسائل أدبيّة من ذلك حيث عجز الحارس. وهنا ينبغي علينا أن نعرف انّ الصبيان انشدوا أبياتهم الرمزية مرة أخرى في مجلس الحجاج. ولا يتردد هو الآخر في ان يماثلهم في ارسال نص رمزي، يسيء فهمه المجلس، ويخدع بمظهره. كان الحجاج يوجه خطابه إلى الصبيان الذين يتشارك وإياهم في وضاعة النسب والانتماء، فكما نجحوا هم في انتهاك سلطات تمارس إكراهاً، تمكّن هو من انتهاك السلطة بمعناها المباشر، إخترق هرمها، ووجد لنفسه، عبر أفعال عنيفة وأقوال مرمّزة موقعاً معروفاً في سفحها.

يظهر الازدواج أيضاً في الموقف الساخر عند الصبيان بإزاء الموقف المأساوي عند الحارس. يغطي الصبيان انتهاكهم بأقوال تبعث الظنون، وبهذا منهم كائنات تعلن ازدواجها دون ان تعيشه، أما الحارس فيدمره الازدواج. لقد عبثت به الأبيات الشعرية، لأنه أدرجها في سياق فهم مباشر ذي مستوى واحد، ولم ينجح أبداً ـ كما نجح الحجاج فيما بعد ـ في أن يفك رموزها. لمّا قال له الصبي الأول إنه «ابن منْ دانت الرقاب له ما بين مخزومها وهاشمها» وإنّ تلك الرقاب تأتيه «صاغرة، فيأخذ من مالها ودمها»، رجّح فوراً أنه من أقارب الخليفة، فليس لأحد أن يكون كذلك إلاّ منْ يتصل بـ «أمير المؤمنين». لقد خدع بالسياق الظاهر للنص، ونسي تماماً سياق حال الصبيان السكارى في الليل. لقد غلّب ظنه بقرينة لها مرجعية تتصل بموقعه هو بوصفه آلة السلطة. فأمسك عن قتل الصبي، الذي كان يقصد شيئاً مغايراً في الحقيقة، كان يقرُّ ـ ولكنه يوارب ـ انه ابن حجّام، أليس الحجّام هو الوحيد الذي تدين له الرقاب مهما كانت ؟ أليس الحجّام هو وحده الذي يأخذ الأموال والدم بحجامته ؟. وهكذا فانّ الصبي يرسل على وفق سياق، في حين انّ الحارس يفك الرمز طبقاً لسياق آخر. وما ان يقع الحارس في خطأ التفسير، الاّ ويمضي فيه إلى النهاية، سيدرج اشارات الصبي الثاني في سياق يرجح انه من «أشراف العرب»، ويقضّي امكانية أن تكون قرائن دالة على انه ابن فوّال، وأخيراً لا يستطيع أيضاً فكّ اشارة الصبي الثالث الذي ينهك أبوه في حياكته مستعينا برجليه. وفي الحالات الثلاث يقوم الحارس بإحالة المقاصد ضمن سياقات دلالية معينة على معانٍ لم يقصدها الصبيان، ولكنهم طلباً للنجاه الذي لم يخلُ من رغبة في انتهاك السلطات التي أشرنا اليها كانوا يحرصون على وضعها أمام الحارس. وفي مجلس الحجاج يتكرر المشهد، الحجاج وحده يفهم مقاصدهم جيداً. لقد أطلقهم لفصاحتهم،

بالمعنى البلاغي للفصاحة، أي القدرة على تضليل الحاكم بممارسة لعبة أشد ذكاء من لعبته، أقرَّ الحجاج بذلك، واعترف به، وطابق بين نفسه وبين الصبيان حينما قال رسالته التي تعبر عن انتمائه، انه هو الآخر يتلاعب ويضلل ويخدع.

في نهاية المشهد يظهر الحجاج بوصفه الفاعل المؤثّر في ترتيب الأحداث كلها، وتُسهم وضعيته الخاصة، بوصفه حاكمًا وبليغًا وذا خلفيّات اجتماعيّة معينة في هضم الانتهاك الظاهري لسلطته، بعبارة أخرى يتقبّل الحجاج انتهاك الصبيان لأن فعلهم في حقيقته مماثل لفعله، وبلاغة العنف التي مارسها، هي التي جعلته يتدرج في هرم السلطة، انها تماثل بلاغة الصبيان الذين دفعتهم أسباب كثيرة للانتهاك. وكما رغبوا هم في ممارسة لعبة البلاغة، كان هو سيد هذه الممارسة أيضًا. تكشف أبياته الأخيرة انها موجهة إلى الصبيان أكثر مما هي موجهة إلى «المجلس» و«الفتى» الذي يرد في سياق البيتين اللذين استشهد بهما، انما هو الحجاج نفسه، كان رجلاً مغمورًا، يُعلّم بالطائف. ومن الواضح انه سعى لتجاوز وضعيته هذه التي يورد الجاحظ انّ العرب يرون الحمق في منْ يحوكُ ويعلّم ويغزل (5)، ولم يستطع الحجاج طمس هذه الوضعيّة التي كانت تُبعث في كلّ مرة كان يزداد فيها عنفه، وربما كان استغراقه في الانتهاك هو في جانب منه هروبًا من تلك الوضعية، شأنه شأن الصبيان. وعلى لسان مالك بن الريب، الشاعر الذي هلك في فتوح المشرق، تروى الأبيات الآتية التي تهدف إلى إعادة وصل الحجاج بوضعيته القديمة كونه معلم صبيان ودباغا (6).

فماذا عسى الحجاج يبلغ جهده
اذا نحن جاوزنا حفير زياد
فلولا بنو مروان كان ابن يوسف
كما كان عبداً من عبيد أياد
زمان هو العبد المُقرّ بذلّة
يراوح غلمان القرى ويغادي

طوّر الحجاج عناصر ذاتية لتجاوز ذلك الانتماء، كان اتصاله بعمل يرى الآخرون انه يورث الحمق أمرًا «مزعجا» بالنسبة اليه. كان مهمومًا بالصورة التي ركّبت له بوصفه ينتسب شاء أم أبى إلى الحمقى. وعثر على وسيلتين توفران له امكانية التخلص من كل ذلك، العنف والبلاغة، وقد مارسهما معًا منتهكًا باستمرار كل شيء، بما فيه أحيانًا قراراته الخاصّة، إلى درجة دمج بينهما إلى ما يمكن الاصطلاح عليه بـ«العنف البليغ». وكان مالك بن دينار يكرر دائمًا أنّ من يستمع إلى خطب الحجاج، يقع في نفسه أنه مظلوم وهو ظالم لبيانه وحسن تخلّصه بالحجج (7).

يتدرج موقف الحجاج من الصبيان في سلسلة مواقف كثيرة تجاه من ينتهك سلطته. لم يكن الصبيان آخر من «كشف» الحجاج عن مقاصدهم، وسحر ببلاغتهم، والتواطؤ معهم. كان يوقّر خصومه الفصحاء، ويتردد في معاقبتهم مثل الجارود بن أبي سبرة، أو يعفو عنهم مثل العديل بن الفرخ العجلي الذي امتنع عن قتله في اللحظة الأخيرة قائلاً «فكان بيني وبين قتلك أقصر من إبهام الحُبارى» (8). ومرة قُدّم أمامه رجل لتُضرب عنقه، فقال للحجاج «والله لئن كنّا أسأنا في الذنب، فما أحسنت في العفو». تمهّل الحجاج، وتذكر للحظة انه بالغ فيما هو فيه، كان يريد سببًا داخليًا يمنعه من ذلك، أيقظته بلاغة الرجل، فقال: «أفٍّ لهذه الجيف، أما كان فيها أحد يحسن مثل هذا الكلام! وأمسك عن القتل» (9).

يستأثر الصبيان والحجاج بأهمية بالغة في سياق النص، انهما الفاعلان الأساسيان فيه، ويعاد توزيع الأدوار، ففي البدء يكون الحارس والحجاج والمجلس ضمن فئة تمثّل السلطة والنظام، والصبيان الثلاثة في

فئة معارضة لنسق القيم بكل وجوهها التي تتصل بالفئة الأولى، وتنتهي الحكاية وقد أعيد توزيع الوظائف والأدوار الفاعلة، يلتحق الحجاج بالصبيان، ويسعى ضمناً للتماهي في موقفهم، فيما يبتلع الحارس والمجلس الخدعة دون ان يفهموا التواطؤ السري الذي جرى بين الحجاج والصبيان. يمثل الحارس السلطة بوجهها المباشر المعتم، ويمثل المجلس ثقافة النخبة. واذا كان الحجاج قد اخترق السلطة والثقافة، كونه والياً وبليغاً، فانه يكظم سخرية من هذا الانتماء المصطنع، موقفه من الصبيان يفضح ازدواجه، انه مازال يحنّ إلى الاندماج غير المعلن بأولئك الذين ينتهكون منظومة القيم الخدّاعة، حتى تلك التي يظهر هو على انه مسؤول عنها.

انّ التراسل الشفاف بين الصبيان والحجاج فريد من نوعه، وبوصفهما فاعلين رمزيّين في الحكاية، فانهما ينطويان على تهكّم لاذع وبليغ تجاه وضعيتهما الشخصيّة من جهة، والوضعية العامة من جهة أخرى، يبدو ازدواجهما مسوغًا، فالمواربة البلاغيّة في ظل التوتر العام، واحتكار الحقيقة، هي وسيلة المحكوم والحاكم.

الهوامش

(1) الاكليدي : اعلام الناس بما وقع للبرامكة مع بني العباس، القاهرة، المكتبة التجارية الكبرى، 1356 هـ.، ص. 34-35.

(2) المقريزي : المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار، بيروت، الساحل الجنوبي، 1959، 3 : 199.

(3) ابن الجوزي : تلبيس ابليس، تحقيق محمد منير الدمشقي، القاهرة، مطبعة النهضة، 1928، ص. 124.

(4) أبو الريحان البيروني : في تحقيق ما للهند من مقولة مقبولة في العقل أو مرذولة، حيدر آباد، المطبعة العثمانية، 1958، ص. 220.

(5) الجاحظ : البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام محمد هارون، القاهرة، مكتبة الخانجي، 1985، 149.

(6) البغدادي : خزانة الأدب، تحقيق عبد السلام هارون، القاهرة، مكتبة الخانجي، ج. : 211، وثمة خلاف في نسبة القصيدة لمالك، فمن ينسبها اليه مثل ابن قتيبة والمبرد ومن ينسبها للفرزدق مثل المرزوقي وسرج التميمي مثل ياقوت الحموي. وهذه الخلفيّة يبدو انها كانت شائعة، وكثيرا ما عوّمها خصوم الحجاج واهتمت بها المصادر القديمة (مثل الكامل للمبرد، 2 : 104، ومعجم البلدان لياقوت 7 : 291 والبيان والتبيين للجاحظ، 1 : 249 إلخ). ويضاف إلى كونه معلماً كونه دبّاغا، كما تورد بعض المصادر وإلى ذلك يشير كعب الاشقري في قصيدة له، منها البيت الآتي:

ورأى معاودة الدباغ غنيمةً أيام كان محالف الاقتار

ينظر حول هذه التفاصيل : سرح العيون، ابن نباته المصري، ص. 170-171.

(7) ابن نباته المصري : سرح العيون، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم، بيروت، المكتبة العصرية، 1986، ص. 183، ويتردد هذا التأكيد في البيان والتبيين، 1 : 394، 2 : 193 و 269.

(8) البيان والتبيين، 1 : 392.

(9) نفس المرجع، 1 : 259.

المغرب

الثقافة الجديدة
العدد رقم 29
1 يوليو 1983

كمال أبو ديب

في بنية المضمون الشعري :
1. هاجس الانفصام (*)

1 —

يشكل **هاجس الانفصام** احدى البؤر الانفعالية والرؤيوية الأكثر تأصلا في الوجود الانساني، وتضرب جذوره في أغوار التجربة الانسانية منذ بداياتها التاريخية المعروفة حتى الآن. فهاجس الانفصام هو، بلغة كارل يونغ(1) (Jung) وموذ بودكين(2) (Bodkin)، أحد الهواجس **النمطية** العليا (archetypal) الجوهرية . ومن هنا فانه ينتشر انتشارا باهرا في الأشكال البدائية التي جسدت التجربة الانسانية، ومغامرة الانسان في الوجود، واكتناهه لأبعاده ولماورائيته : أي في الأسطورة والفكر الديني والحكايات الشعبية. إلا أن انتشاره ليس أقل بروزا في الأعمال الأدبية والفكرية والفنية التي تنتجها الثقافات الانسانية في مراحلها اللاأسطورية. ولعل التجسيد الأسمى لهاجس الانفصام أن يكون الانفصام الأساسي الذي يحتويه الفكر الديني نقطة الانطلاق الفعلية للكينونة الانسانية : أي انفصام التراب عن التراب وتشكّل الجسد الانساني في طينة، ثم وجود الانسان بعد أن نفخ الله في الطينة من روحه، ثم الانفصام العنيف، الذي ترافقه في القصة الدينية هزات وجودية مركزية الأهمية، بين ابليس والله، ثم بين الانسان والله، وسقوط الانسان الى الأرض. أخيرا ثمة الانفصام الوجودي بين الرجل وجزء من جسده هو الضلع الذي صنعت منه المرأة، اي الانفصام بين المرأة وكينونتها الأساسية : الرجل

وتحتل سلسلة الانفصامات هذه مركز التصور الديني في التوراة والقرآن كليهما، ثم في التراث الشعبي النابع منهما كما يتمامى في الثقافات السامية والثقافة العربية بشكل خاص. في النص القرآني تسرد قصة الانفصام الأول (انفصام الجسد الانساني عن التراب وتكونه النهائي، ثم انفصام ابليس عن عالم الألوهية وسقوط آدم) في الآيات التالية :(3)

﴿وهو الذي خلق لكم ما في الأرض جميعاً ثم استوى الى السماء فسوّاهن سبع سموات وهو بكلّ شيء عليم. واذ قال ربُّك للملائكة اني جاعلٌ في الأرض خليفةً قالوا أتجعل فيها من يُفسِدُ فيها ويسفكُ الدماءَ ونحن نسبّحُ بحمدك ونقدّس لك قال إني أعلم ما لا تعلمون. وعلّم آدم الاسماءَ كلها ثم عرَضهم على الملائكة فقال انبئوني بأسماء هؤلاء ان كنتم صادقين. قالوا سبحانكَ لا علمَ لنا إلا ما علّمْتَنا إنك أنت العليمُ الحكيم. قال يا آدم أنبئهم

(*) جاءت هذه الدراسة ضمن كتاب «دراسات عربية وإسلامية» مهداة الى احسان عباس، تحرير وداد القاضي، الجامعة الأميركية في بيروت، 1981، وتعيد نشرها باتفاق مع الكاتب.

بأسمائهم فلما أنبأهم بأسمائهم قال ألم أقل لكم إني أعلم غيب السموات والأرض وأعلم ما تُبدون وما كنتم تكتُمون. وإذ قلنا للملائكة اسجدوا لآدم فسجدوا الا إبليس أبى واستكبر وكان من الكافرين. وقلنا يا آدمُ اسكنْ أنتَ وزوجكَ الجنة وكُلا منها رَغداً حيث شئتما ولا تقربا هذه الشجرةَ فتكونا من الظّالمين. فأزلّهما الشيطانُ عنها فأخرجهما مما كانا فيه وقلنا اهبطوا بعضكم لبعضٍ عدوٌ ولكم في الأرض مُستقرٌ ومتاعٌ الى حين. فتلقّى آدمُ من ربّهِ كلمات فتاب عليه انه هو التّوابُ الرحيم. قلنا اهبطوا منها جميعاً فإمّا يأتينّكم مني هدى فمن تبع هُداي فلا خوفٌ عليهم ولا هم يحزنون. والذين كفروا وكذّبوا بآياتنا أولئك أصحابُ النار هم فيها خالدون﴾.

﴿الذي أحسنَ كلَّ شيءٍ خلقه وبدأ خلْقَ الانسان من طين. ثم جعل نسْله من سُلالةٍ من ماءٍ مهين. ثم سوّاه ونفخ فيه من روحه وجعل لكم السمعَ والابصارَ والافئدةَ قليلاً ما تشكرون﴾.

هكذا تستوفي الحكاية انماطا ثلاثة للانفصام : 1 ـــ الانفصام عن الأرض ؛ 2 ـــ الانفصام عن الذات الواحدة والانقسام الى متعدد ؛ 3 ـــ الانفصام عن اللازمنية في مملكة السعادة والسقوط الى الزمنية في دار الشقاء الانساني.

يمثل الفكر الديني احدى ذرى الاستجابات الانسانية للانفصام الذي وصفت، لانه في حدوره تجسيد لحنين مطلق للعودة الى التوحيد بالله، بالتربة الأصلية، وباللازمنية في مملكة الألوهية. ويتمرأى هذا الحنين في مفاهيم النزوع الى الحلول الأعلى بالإله، والنزوع الى الحلول الأسفل بالأرض، والى اكتساب الخلود. لكن الفكر الديني ليس المجال الوحيد تجسيدها هذه المفاهيم، بل ان الفن بشكل عام يميل الى تجسيدها، ثم ان الفن المرتبط بالسحر والطقوس البدائية بشكل خاص يكاد يكون تجسيدا مطلقا لها.

لكن تصور الكينونة المكتملة الكلية وحدوث الانفصام لا يقتصر على الفكر الديني والأسطوري، بل ينشأ ايضا في الفكر الفلسفي، كما هو واضح في تصور افلاطون للتركيب الأصلي للجنس البشري. ذلك ان افلاطون يتصور الانسان، في مرحلة لاتاريخية، وهو كل متكامل الا ان غضب الآلهة عليه يؤدي الى انتقام زيوس منه بشطره الى نصفين وافقاده لوحدته وكليته. ويفسر افلاطون الحب بأنه هذا الحنين العميق في ذات الانسان للاكتمال من جديد عن طريق اكتشاف نصفه الآخر والاتصاق به.(4)

1 ـــ 2

يتعمق حس الانفصام في الذات الانسانية ويخلق استجابات حادة تتخلل الوجود الانساني عبر تاريخه الطويل وتتبلور في ذروتها الفاجعة في تكون حنين مطلق ازلي لاستعادة الوحدة الاصلية، فردوس الانسان المفقود، والاكتمال الذي كان للانسان ذات يوم. في الفكر

العالمي كله يطغى هذا الحنين الى الوحدة، الى استعادة الوحدة، والغاء الانفصام القائم ؛ ويتجلى الحنين لا في بنية العمل الادبي الفكرية فقط، بل على مستوى العناصر المكونة له، مثل الصورة الشعرية بشكل خاص. ذلك ان احدى الخصائص الجوهرية للصورة هي توحيدها للمتناقضات وتأليفها بين المختلفات، في صراع مستمر يهدف الى اعادة خلق وحدة عميقة بين مكونات الوجود المتفرقة. وقد ادرك النقد العالمي منذ ارسطو،(5) ومرورا بعبد القاهر الجرجاني(6) بشكل خاص، الى النقد الحديث، (7) هذه الفاعلية الجوهرية للصورة، وركز عليها تركيزا عميقا تحولت الصورة بسببه الى طابع مميز لمدارس شعرية متعددة مثل البديع في الشعر العربي،(8) والصُّورِيّة (Imagism) والرمزية (Symbolism) في الشعر الأوروبي، وقبلهما الشعر الميتافيزيقي الانجليزي في القرن السابع عشر(9).

3 — 1

وقد يتجسد هاجس الانفصام لا في تعبير مباشر عن هذه التجربة الفذة، بل في **تحولات** اخرى قد تكون لها **بنية سطحية**(10) توحي للوهلة الأولى بالمغايرة المطلقة، لكن تحليل بنيتها العميقة(11) يؤكد كونها تحولات لهاجس الانفصام وتجليات له. وسأحاول في هذه الدراسة اكتناه امثلة لهذه التحولات في الشعر العالمي، بما فيه الشعر العربي، بقصد بلورة هاجس الانفصام وتأسيسه هاجسا أساسيا في الشعر.

— 2

بين اجمل التجسيدات الباهرة لهاجس الانفصام سلسلة من القصائد الصينية القديمة تعرف **بالاغنيات التسع**، وتنسب الى السحرة في الصين القديمة. وقد ترجم للاغنيات الى **الانجليزية آرثر ويلي** (Arthur Waley)(12) وكتب مقدمة لها سأستقي منها الجوانب التي تضيء الدراسة الحاضرة.

تشكل **الأغنية الخامسة**(13) لباب تجربة هاجس الانفصام الذي تهدف هذه الدراسة الى استجلائه. وتحمل الاغنية العنوان «اله النهر»، وتختفي وراءها اسطورة تشبه اسطورة العذراء والقديس جورج من وجه جوهري هو تقديم اجمل عذراوات المدينة الى اله النهر لتكون عروسا له، بعد تزيينها بالحرير وعزلها في «بيت للطهارة» ثم دفعها في قارب صغير الى النهر حيث كانت تبقى عشرة ايام ثم يأخذها النهر اليه مغرقا اياها مع قاربها. وتعود اسطورة اله النهر (هوبو) (ho-po) — او «روح النهر» كما يسمى ايضا — الى قرون سبعة على الأقل قبل الميلاد، ولكنها تستمر في التراث الصيني حتى العصر الحديث.

2 — 1 **إله النهر (هو — بو)**

«معك الحدث اطوّف بين الأنهار التسعة
تفجرت دوامة من الريح وحجبتنا المياه بامواجها

ركبنا في مركبة الماء تحت سقف من أوراق اللوتس
يجرنا ثعبان، والغرانيق، تشد جوانب المركبة.
ها اننا نتسلق جبل كوئن واحدق في الاتجاهات كلها
يخفق قلبي باضطراب، فيملأني القلق والوحشة.
الغسق آتٍ، لكني حزينة فلا استطيع التفكير بالعودة
وليس لي من هاجس غير الشاطئ القصيّ
استلقي مستيقظة وأحِنُّ.
في بيته المصنوع من زعانف الأسماك، في قاعته
المصنوعة من «عانف التنين»
على شرفته المصنوعة من الأصداف البنفسجية،
في قصره الأحمر
ماذا يفعل الروح، تحت في اعماق المياه، يركب
سلحفاة بيضاء تتبعها الأسماك المخططة ؟
معك انحدرت أطوّف في جزائر النهر.
الجليد يبدأ بالحركة، وقريبا ستسقط الفيضانات
انت تحييني بيد مرفوعة، ثم تمضي الى الشرق
وأنا امضي مع حبيبي حتى الشاطئ الجنوبي
الامواج تأتي لتحيّة فوق لجة للقائه
والأسماك سرباً سرباً
ترافقني على طريقي نحو البيت.»

2 ـــ

تتبلور في الاغنية لحظة انفصام حادة بين الذات العاشقة والروح، وتندفع الذات في نغم جنائزي تندب اللحظة المطلقة الأزلية للسعادة والكينونة الغنية، حين كانت متوحدة مع الروح في مملكتها الغرقة. في تلك اللحظة كانت الذات قد انحدرت تطوف مع الروح، مع الروح ـــ الحبيب، بين الأنهار التسعة، رمز الكمال المطلق في الميثولوجيا الصينية. أي ان السياق المكاني يجسد معادلا للفردوس في الأسطورة اليهودية ـــ المسيحية والاسلامية. وفي هذه الكينونة الفردوسية، كينونة زمن التوحد، يصبح دور الوعي واللغة مقتصرا على بلورة اللحظة دون محاولة لاكتناه الأبعاد النفسية والروحية لها. هكذا تكتفي الاغنية بذكر الكينونة معاً دون محاولة لوصفها :

1 ـــ «معك انحدرت اطوف بين الأنهار التسعة».

13 ـــ «معك انحدرت اطوف في جزائر النهر».

وتطغى على صورة الفردوس صورة النهر والمياه، صورة الاندفاع عبر الماء لخلق فيض من

الحيوية الخارقة التي تفجر في الطبيعة قوى ورموزا نمطية ترجع رونقها الذات في انفجارها الداخلي، ويتجسد ذلك في تفجر دوامة الريح وصخب المياه التي **«تحجبنا امواجها»**. ويلف الصورة غموض عميق يفيض من الفعل **«تحجبنا»**. عم تحجبنا الأمواج؟ هل تقف عائقا بيننا وبين لحظة تُشتهى، وجود أروع، لحظة توحُّد اكثر كمالاً ؟ لكن المياه التي تحجبنا هي المياه التي تمنحنا مركبتها لننطلق فيها الى آمادنا القصية، وقد بنيت بورق اللوتس سقفا يحمي الحبيبين*. أي ان المركبة توحد بين الطبيعة المتفجرة مياه والطبيعة الحية المورقة : رمزي العطاء والخصب والنمو — في الكيان ذاته، كما توحد بين البعد الزمني (المركبة المياه التي صنعها الانسان)، والطبيعة الحية (تنينان) في صورة من اروع صورها واشهدها بدائية)، والبعد الاسطوري اللازمني (الغرانين الأسطورية التي تشد المركبة، وهي نسور وأسود : اي انها توحُّد الطائر بالحيوان، وكلاهما رمز القوة الجسدية الأسمى.) لكن هاجس الانفصام والحنين الى التوحد يتجسد ايضا بعمق مذهل في طبيعة الغرانين نفسها، فالغرين يتألف من نصفين مختلفين اتحدا، احدهما نسرٌ والآخر أسد. وهو في صيغته هذه تجسيد اسمى للاوعي الذات في حنينها الى التوحد. وتفجر المياهُ صورةً نمطيةً تحمل في طياتها صورة الفيضان الجنسي : صورة التنينين والغرانين التي تجر المركبة. ذلك ان التنين والغرين رمزان سماويان او اسطوريان مقدسان.

1 — 2 — 2

تحدد لحظة الحيوية، وينحسر زمن الخصب والفيضان والكينونة معا. ويحدث الانفصام المذهل بين الذات والروح المعشوقة، روح الحبيب — إله الهوى، وتتحول **الحركة المندفعة افقيا**، او **المنحدرة** في صورة الذات والروح تتدفقان عبر الانهار الساقطة الى صورة **تسلق** لآماد شاقة مضنية. «**اتسلق** جبل كوثن واحدق في الاتجاهات كلها». وبينما كانت الذات لاهية عن العالم الخارجي، حين كانت تعيش زمن الكينونة معا، فان العالم الخارجي الآن يفرض على وعيها بصورة حادة فتحدق في كل الاتجاهات. وبينما كانت الذات رضية هائمة مأخوذة بفيضان الحيوية الذي يتفجر في الطبيعة، موحدا الداخل بالخارج وعالم الذات بالعالم خارجها، فانها الآن تعي وجودها الداخلي الميزيائي **منفصلا** عن الوجود الخارجي : فالقلب يخفق مضطربا، والذات خسرت سكينتها واصبحت قلقة موحشة. وبينما كان الزمن زمنا مطلقا كليا لا يتجزأ الى لحظات مدركة، فان زمن الانفصام يصبح زمن العشق الآني، زمن الذبول والنهاية. لكن الذات العاشقة، في مأساة انفصامها، غارقة في حزنها لا تقدر حتى على التفكير بالعودة الى العالم الارضي، عالم الأيام المعدودة، والوجود في الزمن. هكذا تحاصر الذات في بعدي المكان والزمان (جبل كوثن، العشق) حين يحدث الانفصام، بعد ان كانت وجودا متفجرا بالحيوية خارجا على المكان والزمان، مليئا فقط بفيضان العناصر الاولى الازلى البدائية : المياه، الأمواج، التنين، ورق اللوتس. وفي حصارها العنيد بالمكان والزمان تتحقق مفارقة جوهرية في وعي الذات : لا ان المكان يحاصرها، لكنها في حنينها خارجة على المكان الحاصر، بلحظة لا تتم،

نحوَ الى مكان آخر هو ما وراء المكان : الشاطئ حيث يسكن الاله الحبيب، الروح المعشوقة :

«ليس لي من هاجس غير الشاطئ القصيّ
تستلقـــي مستيقظـــة واحــــدةً»

ويصبح الحنين، النزوع الى الاكتمال بالآخر، الى الوحدة المفقودة والفردوس الضائع، الشعور المتخلق الطاغي ــ بل الوحيد ــ الذي يشكل عالم الذات الروحي ــ الانفعالي.

2 ــ 2 ــ 2

في الحركة الثانية من الاغنية تطغى التساؤلات : يطغى القلق الممزق، قلق الذات التي ترفض ان تقبل تجربة الانفصام او تعي مدلولاتها الحقيقية فتغرق في تساؤلاتها، تكاد تتهم الروح العظيمة بالعبثية واللامعنى لانها خلقت هذا الانفصام. تتساءل الذات : ما الذي تفعله الروح العظيمة، الاله الحبيب، في عزلته المطلقة عني، في كينونته وراء جدران صنعتها الاسدال والاقنعة : القصر الأحمر، تجسيده للتفجر والدم والقهر، الشرفة البنفسجية الباردة، النزل المصنوع من زعانف الأسماك والتنانين ؟ ما الذي تفعله الروح في ملكوتها النائي، في اعماق المياه، في وجودها المسحور تركب سلحفاة بيضاء، تتبعها الأسماك المنقطة ؟ وفجأة تنفجر صرخة الذات مقدمة صورة النقيض المطلق لوجود الروح المعزول، مذكرة بزمن الكينونة معا : «معك اتحدرت اطوف بين جزائر النهر». لكن الذكرى لا تلغي الانفصام القائم بين العاشق والمعشوق، بين الذات والروح في وجودها الخارق الذي يتسع على الذات اختراقه. ومن جديد تحاصر الرهبة والموت والقلق الذات في وجودها المنفصم ؛ ثم تبرز صورة الجليد وقد بدأ الاهتزاز، منذرا بالفيضانات التي ستأتي. لكن الفيضانات التي تنذر حركة الربيع وتفجره في الطبيعة هي نقيض للمياه التي كانت في زمن الكينونة معا تعبيرا للحيوية والشبق. ولا يأتي الزمن الجديد بالحبيب، ولا ينقل الذات المنفصمة اليه، بل يعمق الانفصام والاستلاب، اذ يمر الاله محييا من بعيد بيد مرفوعة مبتعدا نحو الشرق، منبع الآلهة وملجأها. وترافق الذات حبيبا ما، تمضي في ركب الحبيب المندفع أمامها : لا ملتصقة به، لا جزءا متوحدا معه، بل مسافرة في ركابه. لكنها لا تستطيع الوصول الى زمن الكينونة معا. تصل الشاطئ الجنوبي ثم تتوقف، وعلى الشاطئ تعصف حركة الموج من جديد، وبخة لجة يستقبل النهر ــ ملكوت الاله ــ ملكه العائد، ويهرع سكان هذا الملكوت لا الى لقاء الذات العاشقة بل الى اعتراضها، الى منعها من الوصول الى ملكوت الوحدة والاكتمال، وليعودوا بها بحرسونها في طريقها الى البيت : الى زمن الانفصام الأزلي الذي لا توحّد بعده، ولا اكتمال بعده بالروح المعشوقة، بالحبيب النائي، باله النهر في ملكوته الأزلي، في الشرق.

3 ــ

من اغنية سحرية صينية الى التراث العربي في مرحلة من تعقد الثقافة والشعر، هي ابعد

ما تكون عن الأسطورية والسحرية، يستمر هاجس الانفصام مشكلا احد الهواجس الأساسية في التجربة الانسانية.

ولعل أروع الأمثلة في الشعر العربي ان تأتي من الشعر الصوفي : من تجربة شاعر قد في لغته وتصوفه كالنفري، أو شاعر آخر كالحلاج او ابن عربي. لكنني سأورد مثلا الآن من شعر نظام الدين الأصفهاني، شاعر القرن السابع الهجري/الرابع عشر الميلادي، يتمثل في رباعية تشكل احدى الرباعيات الأولى في مؤلفه «تحفة الشارب»(14) الذي تمتزج فيه التجربة الصوفية بتجربة العشق الجنسي المشبوب وتتوحدان احيانا في رباعيات ثرية الجمال والعمق. يقول الأصفهاني، مجسدا هاجس الانفصام عن المعشوق ـــ الاله :

«ما عُروةُ هاجَهُ هوى عَفْراءِ
ما الوامقُ نازعاً الى العذراءِ
ما الظامئُ يشتهي زُلالَ الماءِ
مثلي لفراق حضْرَةِ العَلْيـاءِ»

في هذه الرباعية، ينتقل محور الانفعال من تجسيد حس الانفصام وحدته ومأساويته الى تجسيد الاستجابة العميقة لهاجس الانفصام : وهي **هاجس الحنين**. الانفصام بين الذات العاشقة وبين الحبيب المعشوق في ابهته وعليائه، في حضرته، يخلف وَلَهاً عنيفا ونُزوعاً مشبوبا يفوق في تأزمه وقلقه الوله الأسطوري الذي هاج عروة نحو عفرائه في تراث العشق العربي، فهو هكذا ذو بعد زمني تاريخي اسطوري، لكنه ايضا يفوق الوله اللازمني الذي يشد الوامق باستمرار الى البحث عن عذرائه، ويشد الظامئ الى الماء السلسل العذب الصافي. هكذا يتجسد الحنين، الاستجابة للانفصام عن ذات الحبيب، نارا تهيج وشوقا الرباء، وسغبا مطلقا لا يرتوي، أي ازمة توتر ذي ديمومة مطلقة لا تصل به الرباعية حتى الى حلم الارتواء، بل تتركه في تأزمه وحدته بلا زمنية ولا نهائية.

3 ـــ 1

الا أن هاجس الانفصام قد يتبلور في تحول آخر له يصل بعذاب المنفصم النفي ذروة مطلقة تغرق معها الذات في استمراء عجيب لمأساتها وترى فيها النقيض الذي يمنح الفرح الأولي : أي ان العذاب حبا يتحول بحد ذاته الى نبع الفرح الذي لا يمكن ان يستقى الا من مأساوية العذاب في عشق الاله ـــ الذات المعشوقة. يتحول الموت عشقا تجسيدا لحياة اخرى هي الحياة الحق وما عداها موت، وتتبلور هذه المفارقة الاساسية في الشعر الصوفي ايضا بصورتها الأسمى، كما يتجلى في تجربة الاصفهاني نفسه في هذه الرباعية :

«سائِلْ تشوتُ جدها ظَبْيَاءُ
اذ مَسَّني في فؤادها أشياءُ
قالت : أحييتَ بعدنا ؟ قلت : بلى
قتلاك صبابةً هم الأحيـاءُ»

3 ـــ 2

تمتلك رباعيات الاصفهاني سمة اخرى جذرية من سمات هاجس الانفصام، هي تجلّيه **صراعاً مع الزمن** : رغبة حادة في تأكيد **زمن الكينونة معا ونفيّ زمن الانفصام** ، وهوساً بعبثية القدر وعشوائيته، اذ يمضي في طريقه مغيرا زمن الوصل الى زمَنْ للصرم. يعبر الاصفهاني عن هذا الصراع في واحدة من أجمل رباعياته :

«بالأمس أنا ووصلها والخمْرُ
واليوم أذى الخمار لي والهجرْ
يا دهرُ كلاهما لديك استويا
يغْ فاك بهذا، وفِذاك العمرُ»

هكذا يتحد زمن الكينونة معا بزمن الخمرة، وينفصل ويتميز زمن الوصل فيصبح وجودا قائما بذاته، كيانا متميزا يحصى فيما يحصى، يغدو واحدا من الموجودات لا «حالة» من حالات وجود الذات، كما يتجلى في احصاء الشاعر له بين موجودات الامس : «**أنا + وصلها + الخمر**». أما زمن الانفصام فانه يغدو زمن الهجر وزمن تحول النشوة الى المأساة بتحول الخمر الى خُمار السكر الذي لا يحمل من كل ما كان في وجود الذات من نشوة غير طعم المرارة والأذى، وهكذا تنشب في الذات هذه الرغبة العميقة في الغاء الزمن وابداله بزمن آخر، وهذا الحس بعبثية العالم والدهر وبالعجز عن تحمل اللامعنى في الوجود : اذ تؤكد الذات العاشقة أنه لا معنى لتغير الزمن ما دام زمن الوصل وزمن الانفصام من وجهة نظر رياضية صرف، زمنين متعادلين لا فرق بينهما. فلماذا اذن يتغير الزمن ويتقلب وينتهي الزمن الأول ليحل الزمن الثاني ؟

3 ـــ 3

هذه العبثية، هذا الفراغ من المعنى، يتأكد بعمق في مئات القصائد التي تجسد هاجس الانفصام وتصبح **مكوّنا بنيويا** أساسيا له ؛ لكن العبثية قد تتمحور حول اتجاه آخر، كما يحدث في الأغنية الرابعة(15) من الاغنيات التسع، حيث يصبح وجود العاشق وسلوكه من وجهة نظر الآخرين عبثيا خاليا من المعنى، ويتم انشقاق بين الذات العاشقة وبين الآخرين الذين يخفقون في أن يروا معنى لما تعانيه الذات العاشقة من أسى وحنين وتوق :

«أنا والسيد، بوقـــار وتهيُّب،
نعبر التلال التسع في طريقنا الى الرب
هو يجر مطارف الورح
مدلياً فوقها جواهره المتطقية
والجموع لا تقدر ان تفهم الذي نفعله
ألا تقترب أكثر هو أن تبتعد أكثر
ألا يزداد قربُك هو أن يزداد ابتعادُك»

3 ـــ 4

حين يبلغ هاجس الانفصام ذروة طغيانه، تغرق الذات في قلقها الأبدي، في تساؤلاتها، في حنينها الى استعادة زمن الكينونة معاً، يتحول الوجود كله الى ندب عميق مأساوي **للزمن الضائع**، ولا يعود ثمة من ملجأ للذات في صراعها الا **الذاكرة**. تتحول الذاكرة الى منبع للضوء الذي يخرق ظلمة الوجود الطاغية، الى ملاذ ومهرب، وتعيش العاشقة في تعددها الأزلي لعتر الذكرى وتبعثها حلماً حاضراً ومستقبلاً، جمرة مشتعلة بعد انطفاء نار الكينونة معاً، وأماني غضة بعد طغيان اليأس. يقول الأصفهاني :

«إن أطفأ جمرتي اشتعالُ الياس
لو شاب عذار منيتي بالياس
فالخالة مسكي، وديني عشقي
ذكراك عبادتي، وورد كاسي»

هاجس الانفصام : الشعر الصوفي

4 ـــ

يطبع هاجس الانفصام اتجاهات معينة من الشعر بطابعه، ويصبح سمة جوهرية لها، بل انه ليجسد المحرق الذي تتمركز فيه القصيدة من هذا الشعر ومنه تنبثق لتكتسب بنيتها وتنحت لنفسها من ملامح تتشكل منه. ومن ابرز الاتجاهات الشعرية اختصاصاً بهاجس الانفصام الشعر الصوفي العربي بكما تبلور، بشكل خاص، في شاعرية ابن الفارض وابن عربي.

4 ـــ 1

يشكل الانفصام البؤرة الرؤيوية والانفعالية التي يستقي منها وجد ابن عربي وتوقه العامر الى ذات ترحل باستمرار، وتنأى باستمراره في حركة ازلية تتجدد في كل قصيدة من قصائده، وحولها تتشرنق الكلمات والحنين والدمع، ملتفة برموز بدائية للرحيل والصد، معلقة بسراب الضياع في آماد قصية تعجز البصر عن ان يدركها، لكنها تظل وهاجة في البصيرة، في السريرة والقلب، حيث تحفر تضاريسها التي تحل فيها بعمق لا يمكن لها معه ان تمحي. وتشتق هذه الرموز البدائية ملامحها الجوهرية من تراث شعري غارق في قدمه وفرادته، وفي قدمه يتأكد قدم الرؤيا نفسها، وفي فرادته تتأكد فرادتها ـــ هو التراث الجاهلي، تراث الصحراء ونجادها وحماها وغضاها، تراث الوحشة التي تمثل عزلة عن عالم الانسان ذي الحضارات. وفي العزلة والتوحد، في الوحشة والخلو بالذات والطبيعة، بين صفاء رائق تكتشف معه الذات اغوارها الخفية وشبقها الخفي ووهجها الخفي، وتتمرأى فيه صورة الحبيب ـــ الذات المعشوقة ـــ غزالاً او خشبة او نوراً بهياً ينبع من الأعماق ويصعد فيها الى ان تضيء ملامحه على مرآة الذات النقية

الرائقة. وانّها تكتشف الذات نفسها في الصورة التي اشرقت، ويكتشف الحبيب نفسه في الذات التي من اعماقها اطل، لكن بين الذات العاشقة وبين لحظة التجلّي، لحظة الاشراق والتوحد، آماداً من العذاب والمعاناة والشوق في ثناياها تلوب، وفي مفازاتها الرملية تهوم، مقدسة ذكرى الحبيب الذي نأى، راثية قداسها ودموعها في كل حنين يحتمل في نفس : في حنين حيوانات الصحراء، وحمامة الأيك التي تدعو مطوقها الغائب، وفي نباتات الطبيعة وأشجارها يحن الغصن منها الى الغصن والزهرة الى الزهرة.

2 ـــ 4

يسمي ابن عربي ديوان وجده وحنينه «**ترجمان الأشواق**»(16) ، وفيه تتحول اللغة الضاربة في متاهات الصحراء، في تراث العشق والوله العربي، الى لغة تشف عن ذات الرؤية الطرازية، تفيض من مسارب الوله الانساني المتجدد دائما، المتألق دائما، الطري دائما : تصبح اللغة القديمة، لغة الانقطاع والتيه، لغة جديدة، لغة الاستمرارية والتيه. ويفجر ابن عربي في التراث الشعري العربي رموزه الجوهرية الأصلية، بدلالاتها الجوهرية الاصلية، وفي لجوئه الى هذا التراث دليل عميق على ان التراث كان في جذوره تراثا اسطوريا رمزيا، لا تراث مضارب تقتلع، واطلال عافية تندب ، وحبيبات ينأين فيشبب بهن (كما حاولت ان اظهر في دراستي للشعر الجاهلي باعتباره تجسيدا لرؤيا جوهرية للزمن، لضدية الوجود الانساني ومأساويته، للحياة والموت وقواهما الخفية التي تتشرنق حول الوجود وتحلق الشرط الانساني الذي عاناه الشاعر الجاهلي)(17).

يبدأ هاجس الانفصام بالضياع في تيه مطلق(18) :

«قد لعبتْ ايدي الهوى بقلبه　　فما عليه في الذي من حَرَجِ»

وفي هذا التيه تتفجر في شعر ابن عربي صورة الحبيبة في نهوضها للنأي، والظلام يكل شيء(19) :

«سَرَوْا وظلامُ الليل أرخى سدولَه　　فقلت لها صبّاً غريباً مُتيّما
أحاطت به الأشواقُ شوقاً وأُرصِدت　　له راشقاتُ النبل أيان يَمّما»

واذ ترحل الحبيبة، فانها ترحل في عتمة تنسدل على الروح، فتشحنها بأحاسيس الوجد والغربة والوله، والغربة هي النفي عن الذات الأولى، عن الكينونة التي تألفها الروح. واذ يتفجر حس الغربة يندلع الشوق ويحيط بالعاشق ويبدو الوجود بأي اتجاه سار اشواكا تجرح الخطى، وقدرا يرشق نباله القلب ويدميه. وأمام هذا تغرق الذات في تساؤلاتها، في قلقها الوجودي، في حسها بعبثية العالم :

«وماذا عليها لو ترد تحية　　علينا ؟ ولكن لا احتكام الى الدمى»

ويشق الليل عن نور الحبيبة الراحلةو عن ابتسامة في حلم، عن نظرة رضى، او تتشكل

«ياصاحبيَّ تهيجني حمصانة أسديتُ إليَّ أياديا وعوارفا
نظمتْ نظام الشمل فهي نظامنا غرَبيَّةٌ عجماء تلهي العارفا
مهما رنت سلّتْ عليك صوارماً ويريك مبسمها بريقا خاطفا»

«بدورٌ تمّ على غصونٍ هنّ من النقص في أمان»(24)

«بروق سيوف من بروق مباسم تواقع مسك ما أبيحت لناشق»(25).

وتتحول الطبيعة أقنوما آخر من اقانيم العشق، وتحلّ في الجسد العاشق بكل ما فيها : يصبح الجسد ديارا وتصبح الطبيعةروضة في الديار، به تمجد الطبيعة الذات المعشوقة، وتندب سربها في العشق، وفيه تغني حمامة من الأعماق موقة، كالذات الموقة، لوعة العشق(26) :

«بروضة من ديار جسمي حمامة فوق غصن بان
تموت شوقاً تذوب عشقاً لمّا دهاها الذي دهاني
تندب إلفاً تلدغ دهراً رماها قصداً بما رماني
فراق جار وتأيّ دار فيا زماني على زماني»

لكن الوحدة والاكتمال والكلية التي تتمثل في الذات المعشوقة تغدو حلما ضائعا وفردوسا مفقودا يفتقد، فتفقد الذات العاشقة نفسها وتغرق في تيه مطلق :

«مَن لفتى متيم في مَهْمَهٍ مولّه مدله العقل شجي
قد لعبت أيدي الهوى بقلبه فما عليه في الذي من حرج»

بل إن التيه أحيانا ليبدو وكأنه يغرق الذات المعشوقة نفسها :(27)

«ليت شعري هل دروا أيّ قلب ملكوا
وفؤادي لو درى أي شِعْب سلكوا
أتراهم سلموا أم تراهم هلكوا
حارَ أرباب الهوى في الهوى وارتبكوا»

4 ــ 4

يتجسد هاجس الانفصام في شعر ابن عربي رؤيا ضدية أساسية تمنح لشعره حسا بالفرق عميقا. وتنبع هذه الضدية من مفارقة **الغياب/الحضور** التي تبرز في غير قصيدة : (وهي مفارقة أساسية أيضا في أغنية إله النهر الصينية)(28) :

«بانَ العزاءُ وبانَ الصبرُ إذ بانوا بانوا وهم في سُوَيْد القلب سكّانُ»

وليس أمام الذات العاشقة، مع مفارقة كهذه، الا الشوق، الذي تردده مظاهر الطبيعة الأخرى : فالعيس تحن(29) :

«حنّتْ العيسُ إلى أوطانها من وجى السير حنينَ المُسْتَهام»

الطبيعة في صورة الحبيبة ليومض فيها البرق، وتقذف الذات العاشقة الى حيرة لا قرار لها :

«فأبدتْ ثناهـا، وأومضَ بارقٌ   فلم أدرِ مَنْ شقَّ الحنادسَ منهما»

وأمام حيرة العاشق لا تستجيب الذات المعشوقة فترق وتعطي، بل تتادى في قسوتها ونأيها، جاعلة من وله العاشق، من ابدية وله وطراوته، سهما آخر تستخدمه لترمي العاشق به فتزيد به حرمانه ولوعته، اذ تحتج بأن في وله ما يكفيه :

«وقالت اما يكفيه أني بقلبه   يشاهدني في كل وقت أما أما»

لكن الذات العاشقة تتشبث بالوهم، بالرغبة، بالأمل في الا يكون انفصام، الا ان صرختها صرخة ضائعة(20) :

«ناديتُ إذ رحلتْ للبين ناقتُها   ياحاديَ العيس لا تحدو بها العيسا»

أو :

ياحاديَ العيس لا تعجلْ بها وقفا   فانني زمن في إثرهـا غادي
قف بالمطيِّ وشمِّر من أزمَّتِها   باللّه بالوجد بالتبريح يا حادي
نفسي تريد، ولكن لا تساعدها   رجلي، فمن لي بإشفاقي واسعاد
ما يفعل الصانع النحرير في شُغُلٍ   آلاته آذنت فيـــه بإفساد»

ولا يبقى بعد الصرخة الا الحنين الى الحمى، حيث تحل الحبيبة في قباب حمر بلون الدم تذكر بالقصر الأحمر الذي تسكنه اله النهر في الأخميم(2 ـــ 2)(21):

«فياحادي الأجمال إن جئت حاجراً   فقف بالمطايا ساعة ثم سلم
وناد القبابَ الحمرَ من جانب الحمى   تحيةَ مشتاقٍ إليكم متيمِ»

وحيث حلَّ الحبيب مكان اسطوري، يستقي اسماءه تارة من التراث الشعري الأسطوري، وتارة من تراث آخر، ويبحث شخصيات اسطورية يوحد بينها وبين الحبيبة الأسطورية :

«إلى نهر عيسى حيث حلَّ ركابهم   وحيث الخيامُ البيض من جانب الفم
وناد بدعد والرباب وزينب   وهند وسلمى ثم لُبنى وزمزم
وسلهن هل بالحلبة الغادةُ التي   تريك سنا البيضاء عند التبسُّمِ»(22)

4 ـــ 3

يتخلل هاجس الانفصام ويشكل تحتيتُه الانفعالية ونسيجه وعي حاد وحدس شامل لكون الذات المعشوقة مدار الوحدة والاكتمال الاسمى، وزمن النظام والالتحام، وزمن الكلية في مقابل الجزئية، والتوحد في مقابل الانفصام، وتوحيد المتضادات في مقابل تنافرها، كما في ابيات ابن عربي(23):

وحمامات الأراك، تحن، تطوف في حنينها الشجيّ أشجان الذات العميقة(30) :

«ألا يا حمامات الأراكة والبان   ترفّقن لا تضعفن بالسجع أشجاني»

كما تحنّ أيضاً الرياح في الشجر المتشابك الذي حن هو بدوره :

«أطارحها عند الأصيل وبالضحى   حنة مشتاق وأنة هيمان
تناوحت الأرواح في غيضة الغضى   فمالت بأفنان علي فأفناني
وجاءت من الشوق المبرح والجوى   ومن طرف البلوى إليّ بأفنان

وبدلاً من أن يكون ترجيعُ الطبيعة لشوق الذات مصدراً للعزاء، فإنه يتحول إلى منبع للأسى لا حد، لأن العزاء الوحيد، والحياة الوحيدة الحق، لا يأتيان إلا من الذات المعشوقة : (31)

«ونوحك يا أيها الحمام   يثير المشوق يهيج الغيورا
يذيب الفؤاد يذود الرقاد   يضاعف أشواقنا والزفيرا
نوح الحمام لنوح الحمام   فسال منه العفاة يسيرا
عسى نفحة من صبا حاجر   تسوق إلينا سحاباً مطيرا
تروّي بها أنفساً قد ظمئـ   ـن فما ازداد سحبك إلا نفورا»

5 — 4

في غمرة التوله الذي يفجره ماضي الانفصام، تقمّص الذات المعشوقة جسد الطبيعة، جسد المادة والحياة، تصبح نوراً وعزاءً، وبحراً، وأسطورة، تخضع لتحولات تمنحها القدرة على التعدد والتوحد — في اللحظة نفسها — حيث يتحد العشق والمعشوق ويغدوان واحداً، والقدرة على الحلول في كل شيء والخروج من كل شيء. في هذا العالم السحري، تنعدم الأبعاد العادية، تتداخل الأشياء : يصبح الشيء الأمر ونقيضه، ويتساوى المكان والزمان، بل ينتفيان. ويصبح الموت والفناء ذروة الحلم وأقصى آماده، كما في هذين البيتين :(32)

«لا درّ درّ الهوى إن لم أمت كمداً   بحاجر أو بسلع أو بأجياد»
« ما حياتي بعدهم إلا الفناء»(33)

بل يصبح الفناء هو الحياة الوحيدة الممكنة، ويتعمق وعي ضدية الوجود، لكن هذه الضدية تصبح جوهر الحق، وعين السكن الطبيعي والتلاؤم والتناغم المطلقين(34) :

«هل رأيتم يا سادتي أو سمعتم   أن ضدين قطّ يجتمعان
لو ترانا برامة نتعاطى   أكؤساً للهوى بغير بنان
والهوى بيننا يسوق حديثاً   طيباً مطرباً بغير لسان
لرأيتم ما يذهب العقل فيه   يمن والعراق معتنقان»

وهكذا، حين تتجسد لحظة الوصل، زمن الكينونة معا، حتى على وداع، فانها تكون خارقة، معجزة، توحد المتناقضات وتمنح الوجد طبيعة جديدة خارجة على العقل. ويبلغ اتحاد الذات العاشقة بالمعشوقة درجة لا توصف من الكمال، فهما اثنان في واحد رغم اختلاف دورهما وطبعهما الجوهري(35) :

«اذا ما التقينا للوداع حسبتنا لدى الضمّ والتعنيق حرفاً مُشدّداً
فنحن وان كنا مثنّى شخوصنا فما تنظر الأبصار إلّا مُوحّدا
وما ذاك إلا من نحولي ونوره فلولا أنيني مارأت ليَ مشهدا»

وهكذا ايضا تنتفي الحدود الروحانية بينهما، كما انتفت الحدود الفيزيائية(36) :

«تملكـــــــي وتملكتــــــــــه فكـــلٌ لصاحبـــه قد ملكْ
فكـــوني ملكـــاً له بيّـــنٌ وملكي له قوله هيْتَ لَكْ»

لكن الذروة الفعلية لهاجس الانفصام لا تتجسد في لحظة الوصل فقط، بل في الغياب المطلق، الغياب الازلي، الذي يوججه الشوق الأزلي واصلا به درجة الفناء المطلق (37)

«أغيب فيفنى الشوق نفسي فالتقي
فلا أشتفي فالشوق غيباً ومحضرا
ويحدث لي لقياه ما لم أظنه
فكان الشفا داءٌ من الوجد آخرا
لأني أرى شخصا يزيد جماله
إذا ما التقينا نضرةً وتكبّــرا
فلا بدّ من وجد يكون مُقارناً
لما زاد من حسن نظاماً مُحرّرا»

6 ـــ 4

في ذروة تأجج هاجس الانفصام، وفيضان الحنين على الذات العاشقة، تفقد الذات صفاء رؤياها، وتتداخل الأشياء والموجودات والانفعالات، وتتأرجح الذات بين اقطاب متضادة من الأمل واليأس، الرجاء والخيبة، الحلم والفجيعة : فهي آناً تنفي امكانية البعد، غارقة في وهم عميق يشعرها بأن الحبيبة في اعماقها ولذلك يستحيل ان تبتعد (38) :

«لا تستقر بهم ارض، فقلت لهم أين المفر وخيل الشوق في الطّلَبِ
هيهات ليس لهم مغنى سوى خلدي فحيث كنت يكون البدر، فارتقبِ
أليس مطلعها وهمي ومغربها قلبي ؟ فقد زال شؤم البان والغرَبِ

ما للغراب نعيقٌ في منازلنا   وما لهُ في بِطام الشمْلِ من نَدَبِ

وهي آناً تحلم باللقاء، واثقة به، لأنها واثقة بعمق وطها وازليته، موقنة من ان الحبيبة تحفظ عهدها وميعادها، فتغرق في تأكيد جزئيات الميعاد، وسياقه المكاني والزماني، وكأنه قائم دون شكل(39) :

«ألا يا نسيم الريح بلّغ مها نجد   بأني على ما تعلمون من العهد
وقل لفتاة الحيّ موعدنا الحمى   غُدَيَّة يوم السبت عند رُبا نجد
على الربوة الحمراء من جانب الصوّى   ومن أيمن الأفلاج والعلم الفرد
فإن كان حقاً ما تقول وعندها   إليَّ من الشوق المبرّح ما عندي
إليها، ففي حرّ الظهيرة نلتقي   بخيمتها سراً على أصدق الوعد
فنلقي ونُلقي ما نُلاقي من الهوى   ومن شدّة البلوى ومن ألم الوجد»

ويصبح الزمان والمكان بحد ذاتيهما تجسيدا لوهج الحنين وكثافته وحدته وتأججه في الأعماق حيث يصل بالانفعال الى ذروة توقد الحس، فيعكس توقد الحس والشهوة في صورة **المكان** (فهو ربوة عالية حمراء من ربا نجد، تجسد حمرتها حمرة الشهوة)، وفي صورة **الزمان** أيضا (فهو زمن توقد الحر في ذروة النهار : «**ففي حر الظهيرة نلتقي**» والتوقد الانفعالي الذي يحدثه اللقاء ينفجر في فيض الهوى متداخل متشابك، وفيض صوتي من انفجارات **القاف** :

«فنلقي ونُلقي ما نلاقي من الهوى   ومن شدة البلوى ومن ألم الوجد»

لكن الذات العاشقة تتوق الى الحلم والحنين معا **فقط** ما يمنحها هذه الطمأنينة الكاملة لحتمية اللقاء. وتشرخ هذه الطمأنينة وتزعزع في التساؤل «**فان كان حقا**»، ثم يتحول الشرخ الى حس مأساوي عميق بأن اللقاء ووعد اللقاء كانا اضغاث احلام :

«أأضغاث أحلام أبشرى منامة   أنطق زمان كان في نطقه سعدي؟
لعلّ الذي ساق الأماني يسوقها   عياناً فيهدي روضُها لي جنى الورد»

واذا كانت الذات هنا، على خيبتها وادراكها المفجع، ما تزال تحلم بأن الذي ساق الأماني قد يسوق الذات لمعشوقة نفسها أيضاً اليها، فانها في لحظات ادراك اخرى تخسر حتى نعمة الوهم هذه لتغرق في يأس مطلق من امكانية اللقاء، حتى بعد الموت، مع حبيبة هي بذاتها قاتلة في سحرها، نابعة في جمالها، نقيضة في ما تهواه لما تهواه الذات :(40)

«ترنو اذا لحظتْ بمقلة شادنٍ   يُعْـزى لمقـلتها سوادُ الإثمِدِ
بالغنج والسحر القتول مكحّل   بالتيه والحسن البديع مقلّدِ
هيفاء لا تهوى الذي أهوى ولا   تفي للذي وعدت بصدق الموعد
سحبت بغديرها شجاعاً أسوداً   لتخيف من يقفو بذاك الأسود
والله ما حفتْ المنون وانما   حوفي أموتُ فلا أراها في غدِ»

«وغادرة قد غادرت بمحاجري ... شبه الأفاعي من أراد سبيلا
سليماً وتلوي ليتها فتذيبه ... وتتركه فوق الفراش عليلا
رمت بسهام اللحظ عن قوس حاجب ... فمن أي شقٍّ جئتُ كنتُ قتيلا»(41)

وتتجلى لحظة اليأس ومرارته ايضا في حس عميق بالزوالية والتيه والضياع، بأن الحبيبة التي نأت، الحبيبة المغروسة في القلب، قد لا تصد فقط وتمتنع، بل قد تفعل ما بوسعها لمحو آثار الطريق الذي رحلت فيه، معجزة العاشق عن تتبعها، تاركة اياه في بحر عميقة من الحيرة والفقدان، كما في هذه الصورة:(42).

«قمر تعرّض في الطواف فلم أكن ... بسواه عند طوافه في طايفا
يمحو بفاضل برده آثاره ... فتحار لو كنت الدليل القايفا»

أو هذه : (43).

«يا هموماً شردت وافترقت ... خلفهم تطلبهم أيدي سبا»

هكذا تسقط الذات في حضن الموت يأسا وأسى، مهزومة حتى من الأمنيات: (44)

«لو علّلته بالمنى ... عساه يحيا أو يعي
ما هو إلا ميّت ... بين النقا ولعلع
قمتُ يأساً وأسى ... كما أنا في موضعي»

ويتحول ما كان قد بدا بشارة الى خديعة كبرى:

«وما صدقت ريح الصبا حين أنبأت ... بالخدع
قد تكذب الريح إذا ... تُسمع ما لم تُسمع»

هكذا يطرح الانفصام ولوعة الحنين الذات يائسة، أسى وخيبة، منكرة كل بشارة وكل وعد، مصعوقة في موضعها، لا تستطيع حركةً الآن باتجاه الذات المعشوقة الأزلية.

4 — 7

لكن الحلم سيعود، سيعود كما كان، ملحا، خصبا، مأساويا، فاجعا وقاتلا من جديد. وتظل الذات العاشقة في صراعها مع الحلم، مع الفجيعة والوعد، والوعد والفجيعة، في توتر ابدي لا ينتهي الا بنهاية النبض، بالموت الفيزيائي الفعلي، بل انه قد لا ينتهي لانه يظل سرابا يخادع الروح واعدا من جديد بتوحد في مكان ما، باكتمال مع الذات المعشوقة فناء فيها وخلودا بها وعبرها، في عالم آخر.

— 5

تخلو الدراسة، اذن كون هاجس الانفصام احد الهواجس الاساسية في التجربة الانسانية، في رؤيا الانسان لذاته وعلاقته بالوجود، وبالماوراء، وبالآخر في كل تجلياته. كما تخلو

ايضا خصائص جوهرية لهذا الهاجس كما يتبلور في الأسطورة والفكر الديني والشعر، بين اهمها أنه بؤرة لقلق داخلي لا قرار له ، وتمزق مستمر بين لحظتين زمنيتين : زمن الكينونة معاً، وزمن النأي، تمزق يتناوس بين يقينية التوحد من جديد ولا يقينية، وبينها. كذلك، طغيان حس متفجر بعبثية الوجود، عبثية الفعل الانساني او الالهي او الطبيعي وتساؤل الانسان الدائب عن «المعنى»، بل بالأحرى، عن «غياب المعنى». غير ان اكثر خصائص الانفصام جوهرية تنبع من لحظة تشكله ذاتها : وهي أنه، باستمرار، وفي كل تحولاته، لا يتم في سياق من النعومة والسلام والطمأنينة، بل يرافقه عنف حاد، وخلخلة، وتزعزع لنظام قائم، وانفعالات بدائية في جموحها، وانهيارات داخلية وخارجية في الواحد والمتعدد النابع منه، ولعل اعمق تجسيد لهذا العنف والخلخلة أن يكون عنف الانفصامات التي يصفها الفكر الديني في فعل الخلقية : انفصام الأرض والسماء، انفصام الانسان عن طينته، انفصام آدم عن الملائكة، وانفصام آدم عن جنته بدء رحلة الانسان في متاه الوجود بحثا عن مسار للعودة. غير ان ثمة تجسيدا ماديا آخر لعنف لحظة الانفصام، قد يكون البؤرة الأولى التي انبثق منها الهاجس بدءا، يتمثل في الانفصام الأكثر جوهرية في الوجود الانساني : انفصام الجسد عن الجسد، الكينونة عن الكينونة، الهوية عن الهوية : اقصد انفصام الجنين المتشكل في الرحم والناقه خارج الجسد. فلحظة الانفصام هذه ذروة من ذرى الألم البشري الطاغي، تتم في سياق من التمزق وانفتاح الجسد، قطع حبل السرة، والصراخ، والدم. ومن هذه الصورة المحطة العليا النابعة من عملية المخاض والولادة، والصور التي تتكرر في جميع اللغات مرتبطة بهذه العملية ومشتقة منها، على صعيدي الوعي واللاوعي.

1 — 5

في بعد آخر له، يمنحنا وعي هاجس الانفصام المقدرة على فهم تجليات له ترتفع فوق اطار الفردي والفيزيائي. ذلك ان التمزقات التي تتم ضمن بنية الثقافة، مثلا، ليست جذريا الا تحولات اخرى، بالمعنى الذي يقصده تشومسكي وليفي شتراوس، لهذا الهاجس. ويرافق هذه التمزقات عنف يزداد حدة كلما كانت بنية الثقافة تمثل وحدة اعمق وكيانا صلبا تماسكا. أما حين تحدث تطورات ثقافية **طارئة** تمثل دخول عنصر جديد كل الجدة على بنية الثقافة، دون ان تكون له جذور متنامية فيها، فان ما يحدث لا يمثل **انفصاما**، ولذلك يغلب ألا يرافقه العنف، والقلق، والتمزق وحس المتاهة الذي يرافق لحظة الانفصام. ولعل مقارنة بين استجابة الثقافة العربية، مثلا، لتطور **الشعر** الحديث في مقابل تطور **الرواية والمسرحية** تقدم مثلا واضحا على النقطة التي اثرت ها هنا. من فاعليته على جميع المستويات التي أشير اليها في هذه الدراسة المبدئية له، يكتسب هاجس الانفصام اهمية متميزة تجعل محاولة اكتشافه وبلورته وتقصي تجلياته أحد السبل الأساسية لتطوير نظرية بنيوية للمضمون الشعري. وهو ما آمل ان اتابعه في دراسات مقبلة.

هوامش

1 راجع حديثه عن الصورة النمطية العليا في :
Psychlogy and Religion, Collected Works (London 1958). II par.88

2 راجع دراستها للصور النمطية العليا في الشعر
Aschetypal Patterns in Poetry, Paperback ed., O.U.P. (London 1963)

3 سورة البقرة : 28 ــ 39 وسورة السجدة : 7 ــ 9؛ وانظر أيضا الآيات : 10 ــ 27 من سورة الأعراف.

4 راجع : The Symposium, English trans. by W. Hamilton, Penguin Classics (London : 1951) 60-65

5 ــ 7 راجع حول الصورة والبحث عن الوحدة في النقد العربي والغربي : Kamal Abu Deeb, Al-Jurjani's Theory. Of Poetic Imagery (London, 1979), ch. II

8 كما يتجلى في شعر أبي نواس بشكل خاص.

9 راجع دراسات متعددة لهذه النقطة في :
W.R. Keast (ed) : Seventeenth Century English Poetry. Paperback ed. O.U.P. (New York 1962)

10 المصطلح «البنية السطحية» مستعار من نحو تشومسكي؛ راجع بشكل خاص كتابه : Aspects of the Theory of Syntax. (Cambridge, Mass. 1965), 64

11 المرجع نفسه : 70

12 راجع ترجمته في ــ The Nine Songs. A Study of Shamanism in Ancient China (London 1955)

13 المرجع نفسه : 47.

* العرفي حيوان أسطوري نصفه نسر ونصفه أسد.

14 عبة الشارب ومجالة التركيب رباعيات لنظام الدين الأصفهاني، مخطوطة في مكتبة جون رايلندز بمانشستر، رقم [482] (465) والمكتبة الأهلية بباريس رقم (Arabe 1174)؛ [illegible] في المستقبل القريب.

15 The Nine songs, 33.

16 اعتمدت في هذه الدراسة على نص نيكلسون (R.A. Nicholson) لديوان ترجمان الأشواق : The Tarjuman Al-Ashwaq (London 1911).

17 راجع الدراستين :
"Towards a Structural Analysis of Pre-Islamic Poetry," IJMES 6 (April 1975), 48-84;
"Towards a Structural Analysis of Pre-Islamic Poetry, II: The Eros vision" Edebiyat, 1/1 (1976), 3-69

18 ترجمان الأشواق : القصيدة رقم XLVII.

19 المصدر نفسه : القصيدة رقم IV.

20 المصدر نفسه : القصيدة رقم II.

21 المصدر نفسه : القصيدة رقم XVII.

22 المصدر نفسه : القصيدة رقم III.

23 المصدر نفسه : القصيدة رقم XXIX.

24 المصدر نفسه : القصيدة رقم XLIX.

25 المصدر نفسه : القصيدة رقم LI.

26 المصدر نفسه : القصيدة رقم XLIX.

27 المصدر نفسه : القصيدة رقم I.

28 المصدر نفسه : القصيدة رقم VI.

29 المصدر نفسه : القصيدة رقم V.

30 المصدر نفسه : القصيدة رقم XI.

31 المصدر نفسه : القصيدة رقم XVI.

32 المصدر نفسه : القصيدة رقم XVII

33 المصدر نفسه : القصيدة رقم V

34 المصدر نفسه : القصيدة رقم XX.

35 المصدر نفسه : القصيدة رقم LIII

36 المصدر نفسه : القصيدة رقم LIV.

37 المصدر نفسه : القصيدة رقم LV

38 المصدر نفسه : القصيدة رقم XLVI.

39 المصدر نفسه : القصيدة رقم LVII.

40 المصدر نفسه : القصيدة رقم XXII.

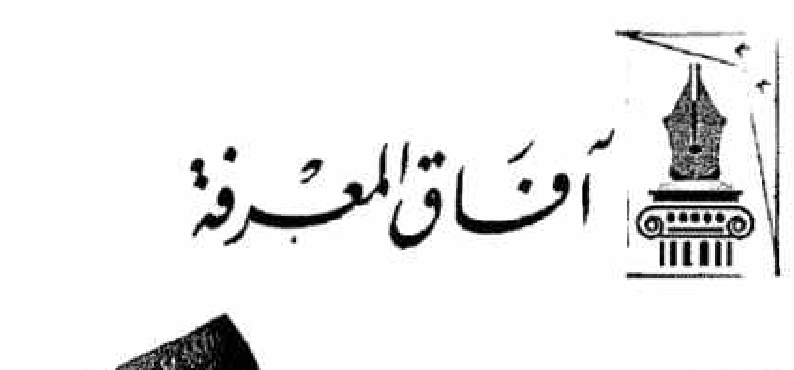
41 المصدر نفسه : القصيدة رقم L.

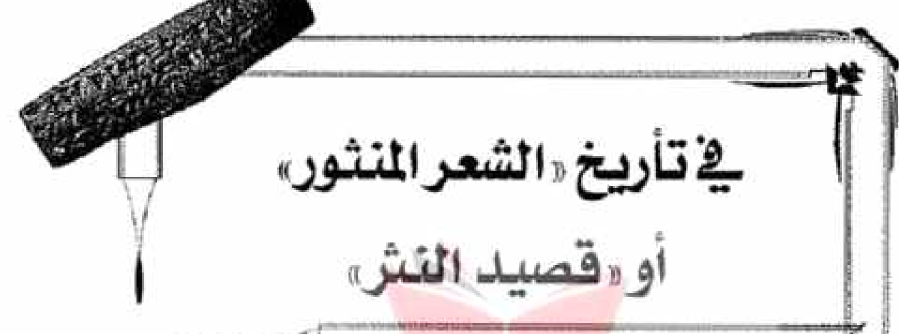
42 المصدر نفسه : القصيدة رقم XXIX.

43 المصدر نفسه : القصيدة رقم XXX.

44 المصدر نفسه : القصيدة رقم XXVIII.







في تاريخ «الشعر المنثور» أو «قصيد النثر»

اسماعيل عامود*

• لم يكـن «الشعر المنثور»، أو النثر الشعري، وليد العصر الحديث فحسب، بل هو وجد في الآداب العربية القديمة، مثلما وجد في آداب الشعوب الأخرى، ولكـن في غير هذا المصطلح الجديد.. وإذا نحـن دققنا في التطورات التي طرأت على الآداب في القديم أو في الحديث.. فإننا سنعثر على أنواع وأنماط من القول الأدبي شكلاً ومضموناً..

• ولكـن الذي نحن بصـدده الآن، هو مـا يسمى ب(الشعـر المنثور منذ أيام «جرجي زيـدان ١٨٦١-١٩١٤م» وما بعدها) وهو مـا سمي ب(قصيدة

* شاعر وناقد سوري

العمل الفني: الفنان علي الكفري.

النـثر) في العصر الجاري-الحديث.. ونحن - أيضاً- لو راجعنا الدوريات -أو بعضها- والتـي كانت تصـدر خلال أواخـر القرن الماضي (١٩) وأوائل القـرن العشرين فإننا سنجـد العديد من المقطوعات التي اتسمت بالشاعريـة- الشعرية وأطلـق عليها صفة «الشعر المنثـور Le Poème en prose» -انظر مجلة الإنسانيـة- الشهرية (١٩٣١-١٩٣٧) لمنشئها الأستـاذ (وجيه بيضون؟ - ١٩٦٣- دمشـق) حيث تجد في أعداد مجلته تلك شعـراً منثوراً كتبه عدد مـن الشعراء السوريـين مثـل «إيليا شاغـوري» و«موئير عجمي» و«الأحوص» وهو اسم مستعار.. - هذا وغير الإنسانية- يضيق المجال هنا لذكر من كتب بهذا النمـط الشعري-.. وها هي مجلة «الرسالة» القاهريـة (١٩٣٢-١٩٤٩) وهي المجلـة المحافظـة تسمي مـا أرسله الكاتـب الأستاذ (خليل هنـداوي- ١٩٠٦، ١٩٧٩/٦/٩) مـن مقطوعـة نثرية شاعرية بعنوان (فجر القُـبَّرة) تسميها المجلة تحت عنوان (مـن الشعر المنثـور)- انظر العدد ١٦٢ الصـادر يوم الاثنين ٢٩ جمادى الأولى سنة ١٣٥٥هـ الموافق ١٧ أغسطس آب عام ١٩٣٦ صـ١٣٣٧- وإليك من «فجر القُبَّرة» ما يلي:

(أسمعُها.. اسمعها بعيدة عنّي، دانيةً منّي
أسمعها يشق عناؤها الفضاء
الذي تفتح جفناه..
اسمعها يتسلل شعاع قلبها مع شعاع الفجر!
قد انجلتْ يا قبرتي غياهب الليل
بعد ما ظننت أن هذا الليل سرمد لا يزولْ..
وانزاحت عن الأفق كتائب الظلمة
بعد ما خلْتِ أن هذه الألوان الربداء لا تحول..
أراكِ تُمعنينَ في التحليق
حتى لا أرى أنامل الفجر تجذبكِ إليها..
فماذا تركتِ في الجو بالأمس؟
أشيْئاً تتفقدينه كل مطلع فجر..؟
أم أمانة تستلميتها من الفجر..!!
أرى جناحيك يرفانِ ويخفقان
وصوتك الهازج المرنّ يصعد في السماء
تسمعه الأرض فتهتز قليلاً
ثم يتوارى
كأنْ لم يكنْ شدو ولا شادٍ.)

والقطعة هذه، مؤلفة من (٦٨) سطراً في كل سطر تعبير شاعري.. وتأملي.. ينفذ إلى السمع والقلب في آن..؟!

• كذلـك، إذا نحـن رجعنـا إلى بعض «أدبيـات» (أمين الريحاني ١٨٧٦/١١/٢٤-١٩٤٠/٩/١٣م) كذلك (جبران خليل جبران- ١٨٨٣، ١٩٣٣) وبعدهمـا، (نقـولا يوسف،

الإسكندرية ١٩٠٤-؟) مؤلف كتابه الشعري المنثور (نسمات وزوابع) المطبوع سنة ١٩٢٧- القاهرة- بل إذا قرأنا كتابات (مصطفى صادق الرافعي- ١٨٨٠-١٩٣٧م) نجد فيها الشعر الذي نثره بقوة وبلاغة وإتقان، وذلك، مثل «أوراق الورد، رسائل الأحزان، حديث القمر، السحاب الأحمر.. إلخ» فالرافعي (عندما كان يتحدث عن الأدب فإنه يقصد الشعر في معظم الأحيان[1] ولنظريته الشعرية التي تقوم على الدعوة إلى الخروج عن حصار الوزن والقافية إلى «الشعر المنثور» ويقول الرافعي: (إن التمثيل الشعري تمام تصويره لا يحتاج إلى الوزن لولا سبب واحد، هو أن «الوزن» ألحان تساعد المعنى الشعري في تنشيط النفس «الرافعي- النظرات» ويقول «الشعر العربي يضيّق على المعنى، لأنه من اللطافة بحيث لا يوحي فيه المعنى إلا بشعاع الخيال، ومع ذلك، فالقافية والوزن سدان كثيفان يقومان في وجه ذلك، حتى لا يتسنى للشاعر أن يقيم من شعره حديثاً سوى التركيب كامله[2] بهذا الكلام أو هذا الرأي للرافعي دعوة إلى الشعر المنثور، وقد مارس -رحمه الله- هذا النوع في أكثر كتبه، -مع أنه ضليع بكتابة الشعر الموزون المقفى لدرجة عالية وراقية وذلك في كتبه المعروفة..

• كذلك، كتبت (مي زيادة- ١٨٨٦-١٩٤١م) حول «النثر الشعري» فوضعته في مصاف الشعر العمودي؛ لعلّها باحت بهذا القول كدعم للشعر المنثور الذي بدأت ظواهره الجيدة في بعض الأعمال الأدبية تنمو وتتسامق.. فقد كتبت «مي» في كتابها (الصحائف) عام ١٩٢٥م ما يلي «.. أما، ما النثر إلا شعراً أفلت من أقيسة الوزن الضيقة، غير أنه لا يكون مرضياً إلا إذا خضع لنواميس الإنشاء بما فيها من توازن الجمل وموسيقا الألفاظ وسرد الأفكار بسلاسة وسناجة.. فالنثر إذن شعرٌ حرٌ، يتسنى لكل كاتب أن يكون شاعراً في نثره» إن هذا الكلام أو هذا الرأي لمي زيادة -عبارة عن دعوة صريحة -أيضاً- للشعر المنثور وفي باطنه تكريس هام لهذا النمط من الأدب الجديد، وإنّ في ظاهره دعماً للنثر الجيد الذي تتمناه الكاتبة أو تطمح إليه..

• ومن الكتاب والشعراء.. الذين مارسوا كتابة الشعر المنثور، «ثريا عبد الفتاح ملحس» في كتابها الجميل (النشيد التائه) الصادر سنة ١٩٥١ و«فؤاد سليمان/تموز» المتوفى يوم ١٤ كانون الأول عام ١٩٥١ والذي اشتهر

عن طريق كتابته بهذا الشعر، مثل:

(ضرب الموت على أجنحتي
كفهُ السوداء فانهدتْ شظايا
غلفت في كل ضلع غصة
وجنازات تهادت في الحنايا
تمشي الورود بمأتم وتغص أعراس الملاح..)

إنه هنا، يبكي الربيع الذي أحبه.. والشاعر سليمان هذا تألم كثيراً في حياته، وتوجع كثيراً؛ حتى إننا إذا قرأنا شعره فإننا نمر بصور شعرية فيها من الحساسية الإنسانية ما يجعلها قريبة منا، بل ملتصقة بنا.. أما الشاعر (البير أديب ١٩٠٨-١٩٨٣م) مؤلف المجموعة الشعرية الطلقة التي عنوانها (لمن) منشورات دار المعارف ومكتبتها في مصر عام ١٩٥٤م- فهو من رهط هذا الشعر النثري -الطلق- إذ إن هذه التسمية أطلقها ألبير أديب على شعره -الرمزي- ومعه بعض النقاد؛ وشعر البير، يعد من الشعر الجديد في مرحلته خلال الثلاثينيات والأربعينيات وحتى الخمسينيات.. من القرن العشرين- الفائت..

• هذه، وثمة، الكثير من شعراء هذا النمط أجادوا في تصوير الحياة، بل حياتهم الشخصية وماعانوه.. وشعروا به من تباريح.. وإليك نبذة من شعر ألبير أديب[٢]:

(سأحتملُ.. سأحتمل.. سأحتمل
إلى أن يموت الفجر ويفنى المساء
ويزول في العدم
خيط الضياء
كالأرض تدور على نفسها
وكالأرض ذرة في الفضاء
كالأرض تحمل الربيع والخريف
أحملُ اليأس والرجاء
أريد ولا أريد
وأرفعُ قبضتي في وجه السماء
هباء.. هباء
وقديماً مات في الأرض.. عظيم..)

• إن ألبير أديب يتمرد هنا فيأتي بلغةٍ فصحى مع الاحتفاظ بالإيقاع خارج أوزان (الخليل) أي إيقاع المفردة.. إذ لكل مفردة إيقاعها في السمع -كما هو معروف- هذا، وإذا نحن تركنا مشكلة الإيقاع جانباً في المقطوعة الواحدة، نجد ثمة الفكرة، ووحدة الفكرة، وانسجام البناء الشعري -أي النثر الشعري- إذا صح لنا التحديد- ومثل هذا التحديد ينسحب على الكثير من أعمال شعراء النثر العربية.. إن «قصيدة» ألبير أديب المار ذكرها منذ قليل كأنموذج للنثر الشعري، مثلها كفجر القبرة لخليل هنداوي ومثلها كفؤاد سليمان..

• وإذا نحن استعرضنا أسماء شعراء مقطوعاتهم في الشعر المنثور أو في «قصيدة النثر» - حسب التسمية الجديدة لهذا النوع من الكتابة بعد الأربعينيات..- ومنذ مطالع القرن العشرين- الغارب- فإننا سنفاجأ بأسماء أدباء شعراء كثر.. أذكر منهم على سبيل العرض: أمين الريحاني، جبران خليل جبران، نقولا يوسف، إيليا شاغوري، علي الناصر، نسيب الأختيار، أديب الجر، فريد بديع مسوح، خالد الشريقي، الياس خليل زخريا، أحمد راسم، نوري الراوي، جبرا إبراهيم جبرا، سليمان عواد، واسماعيل عامود، مختار فوزي النعال، مصطفى النجار، صالح درويش، محمد الماغوط، سنية صالح، صدر الدين الماغوط، أدونيس، محمود السيد، خير الدين الأسدي، رياض الحسين، مزداد الشطي، الياس الفاضل، يوسف عادلة، نوري الجراح،



أنسي الحاج، أحمد بدرخان،[4] نقولا قربان.. والحبل من هؤلاء يطول ويطول.. في العصر الحديث والمعاصر- أرجو مِن مَن نسيت اسمه ممن يكتبون الشعر المنثور أو قصيدة النثر وأصدروا مجموعات بانتاجاتهم أن يعذروني لضيق المجال.. هنا- ولا أنسى يوسف الحاج، في جريدة حمص..

• كذلك، حتى إن بعض شعراء الوزن

والقافية الموحدة أو المجـزأة عالجوا كتابة الشعـر المنثور.. أو النـثر الشعري/ الحر.. تقول السيـدة (إدفيك جريديني شيبوب في مجلة «الأديب» البيروتية عدد شهر ديسمبر- كانون الأول عام ١٩٥٥ حول الشعر المنثور: «ماهو شأن هذا الشعر وما قيمته الأدبية؟ في الواقع إن فريقاً كبيراً من كتّاب هذا العصر بدؤوا يفكرون بضـرورة انطلاق الشعر من قيود الـوزن والقافية ليتمكـن الشاعر من الانصراف بكل طاقاتـه العقلية والشاعرية إلى الخلـق المبدع الذي يغـترف مادته من الينبوع الكبـير الصافي دون قيد أو شرط). وتقـول في مكان آخر)لقـد سجل شعراؤنا منذ مستهل القرن خروجاً ملموساً عن الوزن القياسي.. منهم من فعل ذلك بتحفظ مبقياً حيناً على «السجع» كالريحاني.. ومنهم من كتـب الشعر المنثور في مطلق تحرر، كجبران وسواه.. وعـدُ شعر هؤلاء ثـورة في الأدب انفتحت لها عيون القـراء.. بعضهم هاجم الرائديـن بعنف واتهمهم بالكفر والاستهتار الأدبي، والبعض الآخـر رأى في هذا اللون الجديد مـن الشعر بدعـة طريفة تستحق لفتة خاصة..؟!

* إن وجود الشعر المنثور أو قصيدة النثر في أدبنا العربي لا يضرّ بالوزن المقفى ما دام هو يأتينا عن طريق لغتنا العربية الفصحى دون خلـل، وقاموسه ومعاني مفرداته هي عربية في العمق والأصل.. كذلك لا يضر شكله على السطر -إذا كان بلا وزن خليلي- بالقصيدة العربيـة الشامخة وبالموروث الملحمي أو غير الملحمي في شيء البتة بل بالعكس، هو رافد لأنماط أدبنا.. مثل «المقامات، والسجعيات والرسائل وغيرها..؟!».

* إن هذا الشعر /القولي البوحي/ ليس فيه قافية مكرورة أو محشوة حشواً، أو صورة تقليدية مقلّدة، ولا رنين يهدهد.. أو يصفق- كما يقول بعض النقـاد. ولا مثل «مفاتيح» الشعريـة الكلاسيكية.. إنـه -إذا سمح لنا أن نسميه بدلاً من تسميـة (الشعر المنثور) القديمة- كما مرَّ معنا في مستهل هذا المقال التأريخي- أن نطلق عليه التسمية المعاصرة (قصيـدة النـثر) أو (القصيـدة الطلقة- المطلقة الحـرة».- الصديق د دريد يحيى الخواجـة اقـترح تثبيت أو إطـلاق تسمية هذا النمـط بـ«القصيدة المطلقة».. إن هذا النمط- ونكرر القول هنا- بأنه ليس نثراً.. وإنمـا هو أبعد مـا يكون عـن النثر في ما يتضمـن النثر من وصـف تحقيقي، وشرح

❁ ❁ ❁

تقريـري، واستطراد، وعود، ثـم تكرار، ثم تبسيـط.. ومـا إلى ذلك مـن عناصر النثر التقليدية (راجع مجلة الأديب شهر أغسطس سنة ١٩٦٠-ص١٨- سليم باسيلا..).

❁ ❁ ❁

• وتتـدرج قصيدة النثر/ الشعر المنثور، مختالـةً، وليسـت متبخترة علـى الدروب مواكبـة لمتطلبـات العصـر، منسجمة مع قضاياه وتطوراته.. تجسد (حال) الشاعر، وتمـدُّ عالمه بجمالية تعبيريـة مستمدة من الحيـاة.. إلى جانـب شقيقتهـا القصيدة المقفاة والتفعيلـة المكتوبتين من قبل شعراء حقيقيين تأمليـين رؤوويين مجربين.. وليس مـن قبل متطعين، زخرفيين بهلوانيين على المنابـر وخطابيين.. إلى آخر السلسلة المملة المضجرة..؟!

• إن تلك الأنمـاط الثلاثة شكلوا رهطاً جميلاً وواثقـاً ومخلصـاً للإبـداع الشعري وفنونـه المبتكـرة -رهـط الذيـن وهبوا بطبعهم قـول الشعر من الطبـع وليس من ذاكرة الحفظيـات والتهويشات.. والنقل ثم التقليد..

• هـذا، ومن الممكن بمـكان أن نقول -هنا- بأن قصيدة النثر، هي، لون أدبي جديد وقديم في آن.. ولكن هذا اللون أو هذا النمط إذا كان في بداياته، وحتى حلول الخمسينيات من القرن العشرين الماضي، عالج مشكلات العاطفـة وتباريحها وأفراحها.. أي إنه كان مخلصاً ذاتياً محضاً أو كان فردياً محضاً، فيه التأوهات وفيه لواعـج الأشواق والذكريات للحبيبـة وصورتهـا العطـرة.. المحتجبـة المتوارية الجافية الهاجرة.. فإنه -أي الشعر ذاك- بـدءاً من منتصـف الأربعينيات وما بعدها عَبْر القرن، أخذ يضخ ماء ينبوعه من «الشارع العربي» ويستمد أفكاره من الشعب وهمومه وتطلعاته.. سلبية كانت أو إيجابية.. من (حالاتـه) الروحية والماديـة -عموماً- كل ذلك من خلال «موقـف» الشاعر الناثر الحر تجاه الواقع المرمز الشفاف الذي يعيش فيه.! وقد عرضنا فصيلة من أسماء شعراء القصيدة النثرية في هـذه المقالة التأريخية المكثفة لحركة هذه الشعر الجميل- الحر.

الهوامش:

١- مجلة «الثقافة الأسبوعية» دمشق- العدد (٣٢) السبت ١٩٩٥/٩/٢م. د. أسامة تركماني. «الرافعي- الثائر المجسد المبدع..».

٢- ديـوان الرافعـي ص١٥- د. أسـامة تركمـاني- مجلة «الثقافة الأسبوعية» العدد (٣٠) السـنة ٣٨-

السبت ٣٠ ربيع الأول عام ١٤١٥هـ الموافق ١٩٩٥/٥/٢٦م.

٣- مجلة «شعر» - بيروت - العدد الأول - عام ١٩٥٧م.

٤- ولن ننسى: ياسين رفاعية وأمل جراح، وسليم بركات، وأيمن رزوق، أحمد درويش، وناجي دلول، ونصر عبيده.. ميرزا ميرزا، سليمان الشيخ حسن، فاتح كلثوم، إنسي الحاج، مهتدي غالب، خضر قنوع، وغيرهم.. مثل تامر سفر ونسيم الحاج حسين وصاعد هاشم..

- وللتوسع ولو قليلاً بموضوع قصيدة النثر- انظر مجلة «الآداب» بيروت العدد الخاص بالنقد الأدبي- عام ١٩٦١- على ما نذكر- هاني صعب ودراسته حول «نشيد الرحام والشمس» للشاعر نقولا قربان..

- وكذلك كتاب (قصتي والشعر) لنزار قباني، يقول: وليست قصيدة النثر سوى واحدة من الجزر الجميلة التي أهدتها الحرية للشعر العربي الحديث.!! ويقول: والشيء الأكيد أنه كلما كبرت الحرية ازدادت الاحتمالات وربح الشعر ساحةً جديدة من الأرض لم يكن يحلم باستملاكها..؟! ويقول: ولأن الموسيقا في الشعر الحديث هي مغامرة شخصية بين الشاعر والعالم، بين الشاعر واللغة فلا يمكن التكهن بالصيغة النهائية والتي ستصل إليها القصيدة العربية في المستقبل..؟!

- على قصيدة النثر أن تشغل كل عنصر من داخلها أو خارجها في أهداف شعرية بحتة، أي أن لا تنبسط كما الأسلوب النثري الوصفي أو القصصي الروائي في تتابع الأعمال والأفكار.. بل أن تعرض ذاتها ككتلة «لازمنية»، وإلا انغمست في النثرية الخشبية الصدى..

(مجلة الآداب- العدد الخاص بالنقد)

بيروت /ص ٧٧- قصيدة النثر



ملف العدد

رفائيل بطي

فاطمة المحسن

في سيرة رفائيل بطي

يثار النقاش بين اونة واخرى حول الفترة التي بدأت تتشكل فيها معالم النهضة الادبية الحديثة في العراق. وتتوارد الى الذهن اسماء عدد من الشعراء والكتاب العراقيين الذين كانوا على صلة بما يحدث في الشام ومصر من اعتمال مقومات الادب الحديث، ولكن الدراسات حول هذا الموضوع، على شحتها، لم تكن تشير بالضبط الى ما يمكن ان نسميه استبصارا لقيمة هذا التجديد وجدواه. فالتاريخ، في الغالب، يكتب وفق هوى الحاضر، والحاضر يستنطقه بمقومات ارادته، ويفضي به الى تصورات يبغي صياغتها. لذا تبقى ملامح رجالات تلك الفترة غائمة، مثلما الماضي، لا نستطيع ان نفك رموزها او نعرف خفاياها ولا معدن اناسها. والادب اي ادب هو ملمس الحياة ومزاجها، وهو وجدانها الخفي الذي يصوغ حساسية التعاطي مع العالم في فترة معينة من الزمن، ومن النادر ان نمسك بمنطقه الداخلي عبر وساطة عشرات من السنين غبرت وامحل لونها.

ومن هنا تتبدى قيمة ما كتبه رفائيل بطي في دفاتر يومياته لاسباب كثيرة لعل اهملها؛ ان رفائيل بطي كان واحدا من اهم رواد (الادب العصري) في العراق، ان لم يكن اهمهم، وهو على انشغاله بالصحافة والسياسة، حاول ان يضع اللبنات الاوى لمتعارفات تصنيف الادب العراقي ونقده. فهو اول واضع لانطولوجيا الشعر والنثر العراقي مطلع هذا القرن،

عدا ما اورده من اراء نقدية ومحاولات للتنظير بشأن مفاهيم الشعر والادب المتداولة.

غير ان سيرة رفائيل بطي بقيت طي النسيان ، ولم يكون بمقدور الاجيال اللاحقة الا الاطلاع على نتف صغيرة من اسهاماته في عالم الصحافة والادب.

ترك رفائيل بطي يومياته ورسائله الادبية في دفاتر مرتبة ومحفوظة وفق تواريخها، وسلمها اولادة الى المؤرخ والكاتب نجدة فتحي صفوت لتحقيقها ونشرها قبل اكثر من ثلاثة عقود من الزمن، بيد انه اعتذر بعد كل تلك السنوات فاستعادها اولاده، وبقيت تنتقل بين العراق واوروبا اكثر من عشر سنوات اخرى. ونحسب ان نيفا واربعين عاما من بقاء تلك اليوميات دون تحقيق ونشر بعثر جزءا من هذا الجهد المهم، لان تلك الدفاتر كتبت بخط اليد منذ العشرينات، وبعضها دون بقلم الرصاص، الامر الذي ادى الى تعرض اجزاء منها الى التلف.

رست مسيرة اليوميات عند كاتبة هذه السطور، وبطلب من ابن رفائيل بطي الاصغر، فائق بطي، لكي يتم تحقيقها ونشرها . ونحن اذ نقدم هذا الملف، بما يتيحه لنا من فرصة العودة الى بواكير نهضة الادب العراقي وفن الصحافة والحوار السياسي، وباسهام من زملاء بطي انفسهم، نأمل ان يكون بمقدورنا تقديم يومياته ضمن كتاب يجمع اليها بعض ما وصلنا من جهد هذا الكاتب الذي شغل زمانه بحضور فاعل في انشطة السياسة والادب.

* * *

في ١٧ ايار ١٩٢٥ كتب رفائيل بطي على الورقة الاولى لدفتر من دفاتر يومياته:

الى من يقرأ هذه المسودة:

«في هذا الجزء حقائق مرة موجعة، حرام عليك ان تطلع عليها اذا وجدتها، حتى تنشر بالطبع، واذا ابيت الا الاطلاع عليها فاقرأها بروح الصراحة وعشق الفن وقدسية الروح الفنان الحائر المعذب. واياك ان تفكر بفكر سيء اذا ما وقفت على امر تحسب التصريح فيه من غرائب الاطوار، فالحقيقة يجب ان تقال وان تدون لعل فيها فائدة للاجيال الاتية فضلا عن الجيل الحاضر».

ونحسب ان هذه التقدمة تشكل ناظما مهما من نواظم تحديد اتجاه واضح لكيفية قراءة مذكرات رفائيل بطي والاقتراب من عالم يبقى في كل احواله بعيدا ونائيا، فهو لم يكتب مذكرات متوجها بها الى قارىء، ولم يسعفه الوقت لاعادة صياغة يومياته، لان الموت باغته وهو في منتصف خمسينياته وفي حومة نشاطه السياسي والصحفي والادبي.

ولا نعرف هل من سوء حظنا كقراء ومتابعين لتلك الفترة اننا لم نحظ بمذكرات مكتملة لرفائيل بطي، تضيء الجانب الثقافي من حياة كانت في طور تكونها الاول، ذلك الجانب الذي لم يكتب عنه الا القليل. بيد ان الامر هنا يبدو محض مصادفة مهمة، ان نطلع على كتابة دون اشتراطات مسبقة ولا يحكمها اي عارض موضوعي، لا من حيث لغتها واسلوبها ولا لجهة ما ورد فيها من اراء وانطباعات تكتسب قيمة الرأي الذاتي الحر، وتقترب بهذا الشكل او ذاك من جوهر الطبيعة السايكولوجية ونوابض وجدان واهواء تلك الايام.

اننا ندرك اية مهمة صعبة ان نصنف مادة كتبت على استعجال، في المقاهي وفي غرف النوم ووسائط النقل او اي مكان حل فيه رفائيل بطي، فقد اعتاد ان يحمل معه دفترا صغيرا يسع حجم جيبه الداخلي، يسجل فيه، وعلى هواه، بعض ما حدث في يومه، لذا جاءت دفاتره الاولى، مكرسة لجانب من حياته الشخصية، يوميات فقره وديونه، ولحظات حبه وتفاصيل عشقه لخطيبته، وعلاقته بامه واخته وكل شؤونه العائلية التي كانت تشكل مركز اهتمامه.

ولكن دفاتره اللاحقة سجلت انغماره في الادب والسياسة والصحافة وبتتبع لرجالات العوالم الضاجة من حوله.

ان الوعي بقيمة الزمن عند رفائيل بطي تبدو هنا على درجة كبيرة من الاهمية. فاسلوب كتابة اليوميات بحد ذاته محاولة للامساك بهذا الزمن وتكوين وجهة نظر ذاتية عن المحيط، اضافة الى ان تدوين اليوميات هو في المحصلة، طريقة حضارية للتعاطي مع الحياة ومن النادر ان تتوفر في مجتمع عهده بالكتابة جد قريب. فالمذكرات التي ظهرت للساسة والادباء في العراق، كتبت في سنواتهم المتأخرة وبهدف تسجيل موقف او وجهة نظر في مرحلة معينة، وتوضيح موقعهم او تأثيرهم في هذه الاحداث او تلك. ولا تخلو يوميات بطي من مواقف شبيهة واخرى يستمتع فيها صاحبها باطناب الذات ومديحها، او تصفية حسابات شخصية مع خصوم ثقافيين او سياسيين. ولكنها لا تشكل نسبة تذكر مقابل استغراقه في محاولة تلمس الجوانب الخفية في محيطه، والاقتراب من معرفة سايكولوجيا الاصدقاء والمعارف وسبر اغوارهم.

ونحسب ان الذي وصلنا من تلك اليوميات اقل مما فقد منها، او ان تقادم الزمن وانتقال تلك اليوميات من مكان الى آخر عرّض اعدادا منها الى الضياع. لذا نجد فجوات في التواريخ وانقطاعات في تسجيل الوقائع، وبالاخص في مرحلة مهمة من تاريخ بطي،

وهي مرحلة استيزاره، اي اخريات سنواته.

والملاحظ ان بطي اتجه مابعد مرحلة الاربعينات الى تسجيل الاحداث والوقائع والانقلابات والمحاكمات والاحداث الكبيرة الاخرى، وابتعد نوعا ما عن دفاتره الصغيرة التي كان يحملها في جيبه ليسجل ملاحظات فيها من البوح الذاتي اكثر مما فيها من العرض الموضوعي للوقائع.

* * *

كان رفائيل بطي من النخبة المسيحية التي اكتسبت معارفها من مدارس الارساليات في موصل العراق، وهو يمثل امتدادا للمجموعة الصغيرة التي تربت لاحقا على يد الاب انستاس الكرملي، العلامة واللغوي الذي ادخل منطق التجديد على اللغة واسلوب تلقي المعرفة في العراق. ومع ان علاقة رفائيل بطي بالكرملي لم تكن على ما يرام، حسب ما يورد في مذكراته، فالذي بين رفائيل وبين رجالات الدين مسافة تحسب لالحاده، او ضيقه باللاهوت ورجالات الدين. ونظن ان من نافل القول ان نربط بين هذه المدرسة والنهضة التي صاغتها مدرسة الشام التجديدية على يد رجالات الفكر المسيحيين، وما آلت اليه هذه المدرسة من تثبيت افكار العلم ومناهضة النزعة السلفية.

ان سيرة رفائيل بطي كصحافي من الطراز الرفيع، وكأديب حاول ان يستشرف تخوما جديدة للكتابة تدلنا على ما يمكن ان نسميه بداية حقيقية لتكون المنطق العلمي ومحاولة تلمس قوانين جديدة للادب المتداول، ولعل اهم معلم لها، التصنيف والترتيب الهندسي للظاهرات الادبية، وهي بداية اقرب الى ما بدأ به عصر العقل في اوربا قبل وخلال مرحلة التنوير. الا ان محاولة رفائيل بطي لم تكن بمعزل عن منطق تاريخي يحكمها منطقق ينطلق من معرفة الحاضر والبحث بين منطوياته عن قيمة ومغزى تاريخي. ان التاريخ بالنسبة لرفائيل بطي هو الذي يكتب الحاضر ويستنطق عصره وشخصياته.. على هذا بدأ رفائيل بطي الكتابة عن معاصريه منذ عشرينياته المبكرة، وكان شديد الاهتمام بملمس الواقع وطبيعة نسجيه العيانية، معرضا عن نهج قام على اعادة التمعن بالماضي وامجاده واستغرق مرحلة باكملها. وفي معرض حديثه عن الدراسات المعاصرة، يقول رفائيل بطي:

«ان اهمالنا دراسة الادباء الحديثين ونقدهم لايمكن ان يفسر الابشيء من نزعتنا التقليدية وعامل نفسي من استخفافنا بمن يعيش معنا وبين ظهرانينا، مع اننا نعظم من غاب عنا واصبح بعيدا مغيبا في مجاهل التاريخ، ولعل لتمسكنا بالقديم الى حد التقديس احيانا وهو طبع تقليدي عندنا وعند غيرنا اثر مما نحن بصدده. في حين ان كتابنا

القديرين، اذا ما تناولوا بالدرس اديبا من المحدثين قد يكون عشيرا او صديقا لمؤلف يبلغون في النظر اليه وتحليله درجة الابداع».*

تختبر عناصر المعرفة لدى رفائيل بطي بالتجربة الحاضرة، وتتواصل مع ظاهرات زمنها الثقافية، وقبل ان تتحول الى تاريخ منته. اي قبل ان تتحول الى ذاكرة مشاعة يتشارك كل الناس في الموقف منها. ومع ان فحص الظاهرات الادبية لديه لم يكن يشترط منطقا نقديا متقدما او متكاملا، الا انه يحقق وعيا بموضوعيه الاحساس بالحاضر العيني في الادب، وما افاد هذا الحاضر من الماضي وما اضاف اليه.

ان اسلوبه الذي لا يخلو من اطناب ومديح يقارب نزعة سلفية في التنميق اللفظي، يحمل في ثناياه رغبة في تمثل تيارات النقد العالمية الحديثة التي لم تكن متداولة في ادبنا حينذاك. ففي معرض كتابته عن الرصافي يتطرق الى ما امتاز به شعره من محاسن يرى من بينها ميله الى احياء التراجيديا او الحزن في الشعر واتجاهه الى الشعر الاجتماعي ونزعته الى الاسلوب القصصي، وهو تصنيف لم يكن معروفا على مستوى الادب العراقي في الاقل.

ان التمثل الحقيقي لوعي رفائيل بطي بفاعلية النقد الادبي لم تأت فقط عن طريق مؤلفاته التي تعتبر الاولى من نوعها في العراق، بل تجسد في تقليد نشر الادب ونقده عبر الصحافة الذي ثبته رفائيل بطي في جريدته «البلاد» ومجلته الادبية «الحرية»، فالمزاوجة بين الصحافة والادب واحدة من مظاهر صلة الثقافة بالحياة في عصرنا الراهن، والنقد المؤثر في العالم يتوجه الى قارىء الصحافة اليومية، لا عبر الكتب والمؤلفات وحدها.

ان نقاد الصحف المهمة يتولون اليوم تحديد الاتجاهات الجمالية الفاعلة في الذائقة الادبية، وهم ملوك الادب وحراسه دون منازع في عالم اليوم، يدركون قدر الصحافة، مثلما تدرك الصحافة اهميتهم. وهذا الامر الذي اراد تثبيته رفائيل بطي كتقليد، لم يتكرر كثيرا في بلد متخلف مثل العراق بل انحسر بتحول الصحافة الى اعلام حكومي وبوق مديح وتطبيل للجهل والعمى السياسي.

ربما لن يكون من الصعب تصور وضع الفئة المثقفة العراقية مطلع هذا القرن وصولا الى منتصفه، حيث نتعرف على نزوع شريحة كبيرة منها الى الانسلاخ عن الماضي والانفتاح على تيار علمي جارف اتخذ في بعض اتجاهاته تحديا سافرا للمتعارفات السائدة اوانذاك، ولكن جذور الوعي الروحي في مجتمع واحدة من سماته الاساسية قيام آلية تفكيره على الخرافة.

ولعل من المناسب ان نتذكر هنا ان ذلك التيار نشأ في رحم البيئات الدينية ذاتها، سواء كانت مسلمة ام مسيحية، بعضه حاول ان يوفق بين الافكار العلمية الجديدة والدين والاخر كان اكثر ابتعادا عن ماضيه.

والاب انستاس الكرملي يمثل طرف الموازنة بين الحالتين، حيث استخدم منبره المهم في مجلة «لسان العرب» التي صدرت في العام ١٩١١ لنشر وعي جديد قام على التأكيد على الدراسات الاجتماعية للبيئة واحوال الناس ومحاولة خلق نمط من التفكير العلمي ومتابعة الاكتشافات والنظريات الجديدة مع ان عددا غير قليل من مواد تلك المجلة كانت لا تهمل النزعات اللاهوتية، وكان مدير هذه المجلة كاظم الدجيلي الذي يذكر رفائيل بطي في يومياته انه كان من اكثر الناس مناهضة لاتجاهات الدين. وتلك مفارقة يجدر التوقف عندها، فالزهاوي الذي كان والده رجل دين طرح في شعره وفي كتاباته الاخرى الكثير من الافكار الجريئة التي لا يسمح مجتمع مثل المجتمع العراقي بطرحها، كذلك الرصافي الذي اتجه بوعي اكثر جذرية نحو منطق انكار للوعي الشعبي السائد حتى ان عددا من مناظراته منعت من النشر او لم تثبت نصوصها في كتب الادب اللاحقة وصولا الى الجواهري وشعراء البيئة النجفية، كانت تلك الافكار من البديهيات المتداولة سواء في مجالس سمرهم او نتاجاتهم الادبية.

ولعل النزعة العلمانية التي حاول تثبيتها الرعيل الاول ومن بينهم ساطع الحصري كانت تلقى تجاوبا في تفسيرها للمنطق الفكري الجديد الذي بدأت تظهر بوادره في العراق وكان من بين تياراته، اتجاه عروبي واضح بنى تصوراته على نزعة علمانية تحدد هويته قبل اي شيء آخر. وكان رفائيل بطي من حملة هذا الفكر في جل مواقفه، وهذا ما دعاه الى الانحياز الى حركة رشيد عالي الكيلاني، التي مضى في السجن اثر فشلها فترة ليست قليلة.

وصولا الى مرحلة استيزاره في حكومة فاضل الجمالي كوزير للاعلام والارشاد، كان رفائيل بطي يطمح حسبما يورد في يومياته، وحسب سيرته الصحافية الى ان يكون صاحب رأي حر، وبمعنى من المعاني، معارضا على مستوى الكتابةالصحافية، لذا كان يحسب على صف المعارضة التي يمثلها ياسين الهاشمي، ويقف على الضد من سياسة الهيمنة البريطانية، والحال ان منحاه هذا كان نتاج مرحلة بدا من الصعب لاحقا تكرارها في العراق.

في عهد بروز جريدة رفائيل بطي «البلاد» كصحيفة مؤثرة وفاعلة في اوساط الناس،

تخشاها الحكومة وتقيم لها اعتبارا، كانت المنافسة بينها وبين الصحف الكبيرة الاخرى واحدة من معالم هذا العهد، الذي امتاز بهامش نسبي من الليبرالية والديمقراطية، فهناك جريدة «الاهالي» لصاحبها كامل الجادرجي و «الرأي العام» لصاحبها محمد مهدي الجواهري وصحف اخرى تمثل صورة التيارات الفاعلة في النخبة الاجتماعية الواعية.

ان تقاليد الصحافة الحرة التي اراد تثبيتها الرعيل الاول من متنوري تلك المرحلة ارادت ان تضع معايير تحليلية وتاريخية للنقد السياسي، وهي ان لم تبلغ شأوا يمكنها من تثبيتها في النسيج السياسي السائد، فلأن مقتضيات هذا الامر تستدعي نسقا اجتماعيا متأصلا في وجدان اكثرية تحميه وتصونه، وليس لنا ان نتخيل هذا الامر في دولة مثل العراق، قامت نواتات تكوينها السياسي والاقتصادي على عامل خارجي، لم يكن ضمن اهدافه انشاء بنى اقتصادية او سياسية راسخة، بل سعت بريطانيا، الدولة الراعية لهذا الكيان الى استثمار المنازعات والاحترابات الطائفية والعشائرية لتثبيت هيمنتها قبل اي شيء.

اما النخب المثقفة النادرة التي تشعر باهمية تفوقها في محيط من الجهالة والتخلف، فكان يتنازعها هاجس السلطة والوجاهة قبل ان يصبح الوعي بمغزى التغيير وقيمته، الاداة المحركة لفعلها، لهذا لا نستطيع ان نستثني ادبيا، الا قلة قليلة، من محاولة الوصول الى النيابة او كرسي السلطة. والحال ان مشروع التحول الحقيقي في اي بلد في العالم يحتاج الى ان يجد في الاساس حاضنة فكرية داخل نسيجه الاجتماعي، تمثلها نخبة لا يشغلها هم السلطة والاحتراب من اجلها. وفي بلد مثل العراق، تعاقبت عليه سيطرتان ظلاميتان عثمانية وفارسية، وكان قبلها وخلالها نهبا للغزوات البربرية ولهجرات البدو من الجزيرة العربية، لم يجد الفرصة لصحوته الا بعد فترة متأخرة نسبيا، ولم يستطع خلالها ان يبني نواتات تؤثر في تحديد هوية دولته، لذا بقي مشروع التغيير معلقا فوق سطح البنية الاجتماعية غير قادر على التوغل في نسيجها الداخلي، ولصيقا بالمشروع السياسي بمنافعه الانية الضيقة، وهذا الامر لم يحدث في الشام ومصر على صعيد النخبة المفكرة الجديدة في الاقل فقد كانت لهذه النخب هوية فكرية مستقلة، بهذا الشكل او ذاك عن احترابات المنصب السياسي، على هذا يمكننا ان نعثر على الاسباب التي حالت دون تأكيد دور رفائيل بطي كأديب وناقد نادر في مرحلته، ولنا ان نفهم ايضا تحوله من حامل لواء الكتابة الحرة على صعيد الصحافة الى مانع للرأي المعارض بعد استيزاره.

ان هذا لا يعني، وفق المنطق التاريخي، انتقاصا من قيمة شخصية مهمة مثل رفائيل

بطي، كانت بمعايير عصرها تملك من فاعلية النشاط، وتعدد ميادين الاهتمامات ما يؤهلها لان تمثل نمودج رجالات يندر توفرهم في بلد مثل العراق، فقد امتد نشاط رفائيل بطي الى مجلات وصحف ومطابع عربية في مصر والشام وفلسطين ، وكان عبر صحيفته ومجلته شديد الاهتمام باخراج الادب العراقي من عزلته، فاستقطبت منابره اقلاما مهمة مثل العقاد والمازني، كما كان شديد الاهتمام بالتعريف بالادب العراقي في الصحف والمجلات العربية، اضافة الى اسهامه في النقاشات الفكرية والادبية المحتدمة في عقود العشرينات والثلاثينات وصولا الى خمسينات هذا القرن، فنشر في المقتطف والاهرام واخبار اليوم والسياسة الاسبوعية وغيرها من الصحف والمجلات العربية الفاعلة، ولعل صلته بامين الريحاني وادباء المهجر وصداقاته لمجموعة كبيرة من ادباء لبنان ومصر ما يؤكد هذه المسعى من جانبه فهو يرى حركة الادب في العراق ضمن محيطها العربي، ومن خلال تصور ومسعى لاستيعاب المفاهيم والنظريات والتيارات العالمية المتداولة، فحاول ترجمة الرواية وعرف الناس بمفاهيم كانت تشغل اذهان مثقفي تلك المرحلة وفي المقدمة منها الاشكال الجديدة لكتابة الشعر ومن بينها الشعر المنثور.

حاول رفائيل بطي كتابة الشعر، ونعثر في دفاتر يومياته، على قصائد دون وزن وقافية، كما نجد اخرى باللهجة المحلية، وفي الظن انها تمرينات تطبيقية لمفاهيم التجديد التي دعا اليها ضمن من دعا من ادباء تلك المرحلة.

ورفائيل بطي وضع مقدمة اول ديوان صدر لبدر شاكر السياب (ازهار ذابلة). والحق ان تلك المقدمة وثيقة تكشف ارهاصات مرحلة مهدت لظهور تيار الشعر الحر في العراق، فكاتب مثل رفائيل بطي يضع مقدمة لديوان شاعر مبتدىء مثل السياب، تعني فيما تعنيه، مغامرة قبل بمسؤوليتها اولا، ثم حاول وعبر منطق يمزج بين حسه الجمالي القديم ومفاهيمه المكتسبة الحديثة ان يصوغ معايير لتفهم الجديد وقبوله.

فهو يرى في رومانسيات السياب تلك النزعة الريفية التي تحاكي الطبيعة والحياة الفلاحية البسيطة، كما يدرك قيمة ما يدعو اليه السياب من ثورة على التقاليد، بما فيها تخليه عن لغة الشعر المتداولة فقصائده كما يقول «من اللون الجديد في وادي الرافدين وهو غير مألوف عند من ينشدون الشعر عندنا، الا انه يتسم بميسم العصرية وان خلا من الطلاوة احيانا.»

ويشير في مكان آخر الى قصيدته «هل كان حبا؟» التي تأتي بالوزن المختلف وتنوع في القافية، متمنيا ان يمعن الشاعر في جرأته في هذا المسلك المجدد، لعله يوفق الى اثر

في شعر اليوم، فالشكوى صارخة على ان الشعر العراقي قد احتفظ بجموده في الطريقة مدة اطول مما كان ينتظر من النهضة الحديثة.

كانت مجلة رفائيل بطي الادبية الفكرية «الحرية» التي صدرت في ١٩٢٤ حدثا ثقافيا مهما في الحياة العراقية، لانها تبنت تقاليد تشجيع التيارات المعاصرة في الادب، ونزعة الجدل والنقاشات المفتوحة حول مفاهيم الفكر العلمي وعلاقة الادب بالمجتمع و حاجاته المتجددة، وجدوى التواصل بين الحضارات المختلفة. وبهذا اظهرت سعي النخب المتنورة في العراق الى خلق هوية معاصرة للمجتمع العراقي وثقافته وافكاره.. وكان التأكيد على اعلاء شأن العقل والمعرفة البشرية من بين اهدافها الواضحة.

ان سيرة رفائيل بطي الصحفية والادبية والسياسية تشكل خلاصة ذلك التطلع المحموم لعبور الفجوة التي فصلت ماضي التخلف في العراق عن آمال مرحلة الثلاثينات والاربعينات، وكان في سباق مع الزمن اختصر عمرا من العطاء الفذ الذي ينبغي ان يبقى في ذاكرة الاجيال.



في الشعر والشعراء

في قصيـــدة النثر

لا نستطيع ان نحـــدّد قصيدة النثر تحديداً مسبقاً (١) فالشعر لا يخضع لمقاييس مفروضة بشكلٍ "قبليّ" أو نهائي . إنه كائن متحرك مفاجىء .

تنطلق قصيدة النثر من هذه الظاهرة : إخضاع اللغة وقواعدها وأساليبها لمتطلباتٍ جديدة بحيث أنها تثير ، من جديد ، في تراثنـــا العربي معنى الشعر بالذات . ففي تراثنا العربي حدٌّ فاصل بين النثر والشعر . الشعر هو فن البيت ، أي النظم . هو محـــدد باعتباره شكلاً فقط . إذ نوحّد ، إذن ، بين الشعر والعروض الخليلي ، لا يعود ثمّة مجالٌ في التراث العربي لبحث قصيدة النثر ، لأنها إذاك تستحيل . غير ان الشعر لا يُحدَّد بالعروض ، وهو أشمل منه . بل إن العروض ليس إلا طريقـــةً من طرائق التعبير الشعري — هـــي طريقة النظم .

إذا كانت قصيدة الوزن مجبرة على اختيار الأشكال التي تفرضها القاعدة او التقليد الموروث ، فان قصيدة النثر حرّة في اختيار الأشكال التي تفرضهـــا تجربة الشاعرة . وهي ، من هذه الناحية ، تركيب جدليٌّ رحب ، وحوارٌ لا نهائي بين هدم الأشكال وبنائها .

٢

الإيقاع الخليلي خاصة فيزيائية في الشعر العربي . هذه الخاصة للطرب ، في الدرجة الأولى . وهي ، من هذه الناحية تقدم لذةً للأذن أكثر مما تقدم خدمةً للفكر .

والقافية في العروض الخليلي ، علامة الايقاع . هي صوتٌ متميز يدل على مكان التوقف لكي نتابع ، من ثمّ ، انطلاقنا . وقد اصبح مجرد وجودها أكثر

(١) اعتمدت في كتابة هذه الدراسة ، بشكل خاص ، على هذا الكتاب :
Suzanne Bertrand, Le Poème en Prose, de Baudelaire jusqu'à nos jours, Librairie Nizet, Paris 1959 .

أهمية مما تعني ، صارت شكلاً لا بدّ من الحفاظ عليه ، ومن هنا اخذت تفقد حتى دلالتها الاصلية .

التعبير الشعري تعبيرٌ بمعاني الكلمات وخصائصها الصوتية او الموسيقيــة . والقافية شيء خـــارج على هذه الخصائص . هي ، إذن ، ليست من خصائص الشعر ، بالضرورة .

بل ، إن على الشاعر ان يستنفد الطاقة الموسيقيــة في الكلمة ، لكي يأتي تعبيره أشمل وابعد اثراً . فمعنى الكلمة بحد ذاته قد لا ينجح بايصال ما يريد أن يوصله الى القارىء – وطاقتها الموسيقية تساعد في هذا الايصال . فمن الخطر أن نتصور ان الشعر يمكن ان يستغني عن الايقاع والتناغم ، ومن الخطر أيضاً القول بأنهما يشكلان الشعر كله .

ان في قوانين العروض الخليلي إلزامات كيفية تقتل دفعــة الخلق ، أو تميتهـــا ، أو تشرها . في قبر الشاعر احياناً ان يضحّي بأعمق حدوسه الشعرية في سبيل مواضعات وزنية ، كعدد التفعيلات أو القافية .

الشعر إذن يفقد كثيراً بالقافية ، يفقد اختيار الكلمة – وبالتالي اختيار المعنى والصورة والتناغم . فكثيراً ما تنحصر القافية في أداء مهمة إيقاعية دون ان يكون لها أي وظيفة في تكامل مضمون القصيدة . وربما جاءت القافيــة زائدة يمكن الاستغناء عنها دون الاساءة الى القصيــدة . بل ربما اضطرّ الشاعر الى وضع قافية غريبة عن القصيدة ودفقتها الشعورية الصحيحة . وهكذا تكثر في القصيدة الزوائد وتمتلىء بالحشو (١) .

٣

الذهنية القديمة ذهنية تميز بين الانواع ، وترغب في أن يظل النظام الهندسي سائداً في الشعر والفن عامة ، كما كان سائداً في الماضي . لذلك ترى في قصيدة النثر نقيضاً عجيباً ، ومخلوقاً مشوّهاً لا يمكن ان يعيش .

غير أن الحضارة الحديثة بدءاً من أوائل القرن التاسع عشر رفضت هذه الذهنية وتصنيفاتهـــا . فميزت بين الشكل والجوهر في الشعر واكدت أن

---

(١) تلقي ضوءاً على هذه الناحية دراسة القافية في معظم النتـــاج الشعري المعاصر ، التقليدي والحديث .

الشعر لا يكمن في اي شكل مفروض او محدد تحديداً مسبقاً ، ولاحظ الشعراء منذ ذلك الوقت ، ان فن النظم شيء والشعر شيء آخر . فهناك شعر جيّد ليس منظوماً ، وهناك نظم جيد لا شعر فيه .

لا شك ان الشعر في نشأته ذو صلة بالموسيقى . فقد كان تكرّر الصوت في فواصل منتظمة ، وتساوي المحطة الموسيقية في الأبيات أو توافقها ، يسهل الترانيم الشعرية القديمة . لكن إيقاع الجملة ، وعلائق الاصوات والمعاني والصور ، وطاقة الكلام الايحائية والذيول التي تجرها الايحاءات وراءها من الاصداء المتلوّنة المتعددة — هذه كلها موسيقى ، وهي مستقلة عن موسيقى الشكل المنظوم . قد توجد فيه ، وقد توجد بدونه أيضاً .

في قصيدة النثر ، إذن ، موسيقى . لكنها ليست موسيقى الخضوع للايقاعات القديمة المقننة ، بل هي موسيقى الاستجابة لإيقاع تجاربنا المتموجة وحياتنا الجديدة — وهو إيقاع يتجدد كل لحظة .



٤

هناك عوامل كثيرة مهّدت ، من الناحية الشكلية ، لقصيدة النثر في الشعر العربي . منها التحرر من وحدة البيت والقافية ونظام التفعيلة الخليلي . فهذا التحرر جعل البيت مرناً وقرّبه الى النثر .

ومن هذه العناصر ، اتساق اللغة العربية وتحررها ، وضعف الشعر التقليدي الموزون ، وردود الفعل ضد القواعد الصارمة النهائية ، ونمو الروح الحديثة . ثم هناك التوراة والتراث الادبي القديم ، في مصر وبلدان الهلال الخصيب ، على الأخص (١) .

ومن هذه العناصر ترجمة الشعر الغربي . والجدير بالملاحظة هنا ان الناس عندنا يتقبلون هذه الترجمات ويعتبرونها شعراً ، رغم انها بدون قافية ولا وزن (٢) . وهذا يدل على ان في موضوع القصيدة المترجمة ، والغنائية التي تزخر فيها ، وصورها ، ووحدة الانفعال والنغم فيها ، عناصر قادرة على توليد الصدمة الشعرية ، دون حاجة الى القافية أو الوزن .

---

(١) يمكن درس هذه العناصر بتفصيل ليس مجاله هذه الدراسة ، وربما عدنا اليه في مناسبة اخرى .

(٢) هؤلاء انفسهم لا يعتبرون قصيدة النثر العربية شعراً .

ومن هذه العناصر النثر الشعري . وهو ، من الناحية الشكلية ، الدرجة الاخيرة في السلم الذي اوصل الشعراء الى قصيدة النثر . وقد كان النقاش الذي أثير حوله في الادب الفرنسي خاصة ، بدء الفصل بين الشعر والنظم ، والتمييز بينهما .

٥

تتضمن قصيدة النثر مبدأً مزدوجاً : الهدم لأنها وليدة التمرد ، والبناء لأن كل تمرد ضد القوانين القائمة ، مجبر بداهة ، إذا أراد أن يبدع أثراً يبقى ، أن يعوّض عن تلك القوانين بقوانين أخرى ، كي لا يصل الى اللاعضوية واللاشكل. فمن خصائص الشعر ان يعرض ذاته في شكل ما ، أن ينظم العالم ، إذ يعبر عنه .

إن النثر بطبيعته ، رفض القيود الخارجية ، بعكس النظم . رفض القوالب الجاهزة والايقاعات المفروضة من الخارج ، وهو يتبع طواعية شكلية الى أقصى حدود التنوع ، بحيث أن قصيدة النثر تخلق شكلها الذي تريده ، كالنهر الذي يخلق مجراه . ومع ان لهذا الشكل قوانينه البنائية ، كما أشرنا ، إلا ان القانون هنا ليس مبدأً كما في الوزن ، بل علامة طريق .

٦

التغير لا الثبات ، الاحتمال لا الحتمية – ذلك ما يسود عصرنا . والشاعر الذي يعبر حقيقة عن عصرنا ، هو شاعر الانقطاع عما هو سائد ومقبول ومعمم ، هو شاعر المفاجأة والرفض – الرفض الذي لا يعني في تحليله الاخير غير القبول العميق الحر .

من هنا الخطورة في قصيدة النثر . فمن الصعب أن يكون الانسان شاعراً صحيحاً في النثر ، لأن تحرره من قوالب جاهزة وقوانين موروثة ، يفرض عليه أن يخلق قوانينه الفنية الملائمة . والخلق بحرية ، أصعب جداً ، من الخلق بقواعد معينة . إن العبث والحلم واللاوعي والتخيل أنتجت شعراء زائفين . فليس شعراً او قصيدة أن نسرد تاريخاً غير متلاحم، لا نتيجة له ولا غاية تحركه، وان نصف صرخات الالم والثورة في سطور منظمة ، وان نرسم على الورق

شريطاً من الجمل لا شخصية له .

ان قصيدة النثر خطرة ، لانها حرة .

أكثر الشعراء في الغرب ، الذين كتبوا قصيدة النثر ، كتبوا قبلها قصيدة الوزن . كانت قصيدة النثر حداً نهائياً لتجاربهم الشعرية ، ولم تكن هرباً فنياً من الصعوبة الى السهولة. اذكر من هؤلاء بودلير ، ورامبو ، ومالارميه.

هناك شعراء آخرون معاصرون يترددون بين الوزن والنثر ، حسب إيحاء اللحظة ، وخاصة في فرنسا . أذكر منهم ، رينه شار ، بيير ريفردي ، هنري ميشو . فالشعراء الحقيقيون حين يكتبون شعرهم بالنثر ، بعد أن كتبوه بالوزن ، لا يفعلون ذلك بدافع الرغبة في السهولة ، أو بدافع الجهل لعلم العروض ، بل بدافع الرغبة في اشياء أخرى ابسطها خلق لغة شعرية جديدة .

٧

نقرأ قصيدة وزن ، قد تعجبنا ، وقد لا تعجبنا . ذلك يتعلق بالقصيدة كنص ، لا كوزن . لا نستطيع أن نقول : هذا شعر ، استناداً على الوزن بحد ذاته .

إلا اننا نستطيع ، على الاقل ، ان ندرس شكل هذه القصيدة بحد ذاته ، وندرس قواعده ونردها الى أصولها . هذه الدراسة تصعب كثيراً في قصيدة الوزن الحر ، القائمة على مبدأ التفعيلة لا مبدأ البيت . وهي تصبح مشكلة معقدة في قصيدة النثر . إذ ما هو المقياس الذي يسمح لنا أن نأخذ قطعة نثرية ونقول : هذه قصيدة . ولماذا لم نقل ، هذا نثر رائع ، أو جميل ، أو زاخر بالشعر ؟ وعلى الرغم من ان قصيدة النثر غنية بشكليتها المتعددة ، فليس هنالك بالاضافة الى ذلك قواعد تحددها — فاذا يحدد السر الذي يشحن هذه الكلمات العادية بقدرة غامضة ؟ ماذا يحدد الشكل الذي يجري فيه الشعر كتيار كهربائي — عبر جمل وتراكيب لا وزن لها ، ظاهرياً ، ولا عروض ؟ ماذا يحدد هذه القدرة وهي غير خاضعة لوزن او لمواضعات التقليدية ؟ هكذا نواجه ، إذ نواجه قصيدة النثر ، عالماً متشابكاً كثيفاً مجهولاً ، غير واضح المعالم — وإذ ذاك لا يملك الناس أنفسهم من التغني بالشعر الكلاسيكي المحكم الصنع وتذكر المقاطع الجميلة وترددها .

البيت في الشعر العربي يشكل وحدة : وحدة للأذن ، ووحدة للعين ،

وربما وحدة في المعنى . والخروج على هذه الوحدة هو ، شكلياً ، خروج على الشعر . فالبيت دفعة كاملة لا تتجزأ ، ووحدة بنائية منطقية — هذا ما يؤكده التراث العربي . وهو تقليد واسع كان من التأثير بحيث تجلى حتى في الطريقة التي تكتب بها بعض قصائد النثر حالياً . اذ تكتب في أسطر يفصل بينها بياض ، تماماً ، كما تكتب القصيدة الموزونة في أبيات يفصل بينها بياض .

إذا كان البيت هو الوحدة في قصيدة الوزن ، فما هي الوحدة في قصيدة النثر ؟ الجواب هو ان الوحدة هنا هي الجملة . هذه الوحدة متموجة . هي وليدة رفض القواعد الصارمة التي تضع للبيت ، وحدة الوزن ، إطاراً مسبقاً ، وإبدالها بقواعد بنائية متحولة — وليدة رفض النظام المطلق المجرد في سبيل نظام حيّ لا حتمية فيه .

الجملة في قصيدة النثر أشبه بعالم صغير . هي خلية منظمة تشكل جزءاً من كل اوسع ذي بناء مماثل . والكلمات بجرسها وعلاقتها النغمية والبصرية تمكس للأذن والفكر معاً التجربة في القصيدة .

ولا بدّ للجملة في قصيدة النثر من التنوع ، حسب التجربة . فصدمة ، الجملة النافرة المتضادة ، الملاحة ، الحلم والرؤيا الجملة الموحية . للألم والفرح والمشاعر الكثيفة ، الجملة الغنائية .

من هنا تخلق قصيدة النثر إيقاعاً جديداً لا يعتمد على أصول الايقاع في قصيدة الوزن . وهو ايقاع متنوع يتجلى في التوازي والتكرار والنبرة والصوت وحروف المدّ وتزاوج الحروف وغيرها .

مع ذلك فان عالم الموسيقى في قصيدة النثر عالم شخصي خاص ، على نقيض عالم الموسيقى في قصيدة النثر ، فهو عالمٌ اتفاقات وقواعد ومواضعات . فشاعر الوزن ، من هذه الناحية ، منسجم يقبل بقواعد السلف ويتبناها . بينما شاعر النثر متمرد ورافض : فهو ليس تلميذاً ، بل خالق وسيد .

٨

ليس للنثر الشعري شكل . هو استرسال واستسلام للشعور دون قاعدة فنية أو منهج شكلي بنائي ، وسير في خط مستقيم ليس له نهاية . لذلك هو روائي أو وصفي يتجه غالباً الى التأمل الاخلاقي او المناجاة الغنائية او السرد

الانفعالي . ولذلك يمتلىء بالاستطرادات والتفاصيل ، وتتفسخ فيه وحـدة التناغم والانسجام .

أمـا قصيدة النثر فذات شكل قبل أي شيء – ذات وحدة مغلقة . هي دائرة ، أو شبه دائرة ، لا خط مستقيم . هي مجموعة علائق تنتظم في شبكة كثيفة ، ذات تقنية محددة وبناء تركيبي موحد ، منتظم الاجزاء ، متوازن ، تهيمن عليه إرادة الوعي التي تراقب التجربة الشعرية وتقودها وتوجهها . إن قصيدة النثر تبلور ، قبل أن تكون نثراً – أي انها وحدة عضوية ، وكثافة ، وتوتر – قبل أن تكون جملاً او كلمات .

هي إذن نوع متميز قائم بذاته . ليست خليطاً . هي شعر خاص يستخدم النثر لغايات شعرية خالصة . لذلك لهـا هيكل وتنظيم ، ولها قوانين ليست شكلية فقط ، بل عميقة عضوية كما في أي نوع فني آخر . فشاعر النثر يحاول كشاعر الوزن أن يدخل الحياة والزمان في أشكال إيقاعية ، ويفرض عليها هيكلاً منظماً ، سواء بالمقاطع المتصلة أو التكرار أو البنـاء الدائري ، ويستبدل بـدل القافية والمقاطع الموزونة وتوازناتها ، توازنات من نوع مغاير .

إن قصيدة النثر عالم كامل منظم ، جميع أجزائه متماسكة ، كاملة بذاتها ، تحمل معناها وغايتها . فلا يمكن أن تنتهي مقطعية النثر ، مهما كانت شعرية تدخل في رواية أو في صفحات أخرى ، قصيدة نثر .

على ضوء هذا كله ، نستطيع بشكل عام وتقريبي ، أن نحدد لقصيدة النثر الخصائص التالية :

١ – يجب أن تكون صادرة عن إرادة بناء وتنظيم واعية ؛ فتكون كلاً عضوياً ، مستقلاً . لتكون ذات إطار معين . وهذا ما يتيح لنا أن نميزها عن النثر الشعري الذي هو مجرد مـادة ، يمكن بها بناء أبحاث وروايات وقصائد . فالوحدة العضوية خاصية جوهرية في قصيدة النثر . فعليها ، مها كانت معقدة ، أو حرة في الظاهر ، ان تشكل كلاً وعالماً مغلقاً ، وإلا أضاعت خاصيتها كقصيدة .

٢ – هي بناء فني متميز . ليست رواية ولا قصة ولا بحثاً ، مها كانت هذه الانواع شعرية . فقصيدة النثر لا غاية لها خارج ذاتها ، سواء كانت هذه الغاية

روائية أو أخلاقية أو فلسفية أو برهانية . واذا هي استخدمت عناصر الرواية او الوصف او غيرها ، فذلك مشروط بأن تسامى وتعلو بها لغاية شعرية خالصة . فهناك مجانيّة في القصيدة . ويمكن تحديد المجانية بفكرة اللازمنية ، بمعنى أن قصيدة النثر لا تتقدم نحو غاية أو هدف ، كالقصة او الرواية او المسرحية أو المقالة . ولا تبسط مجموعة من الافعال أو الافكار ، بل تعرض نفسها كشيء ، ككتلة لا زمنية .

٣ – الوحدة والكثافة . فعلى قصيدة النثر أن تتجنب الاستطرادات والايضاح والشرح ، وكل ما يقودها الى الانواع النثرية الاخرى . فقوتها الشعرية كامنة في تركيبها الإشراقي ، لا في استطراداتها . ذلك أن قصيدة النثر ليست وصفاً . هي تأليف . من عناصر الواقع المادي والفكري يؤلف الشاعر موضوعاً أو شيئاً فنياً – ينظم عالماً معقداً يتجاوز هذه العناصر ، ولهذا يمكن أن يسمى خالقاً له . فأفكار الشاعر لا تتلاحق أو تتابع في الخلق ، بل تضع نفسها في عالم من العلائق كالكواكب في السماء .

قصيدة النثر إذن شاملة ، متمركزة ، مجانية ، كثيفة ذات إطار . هي عالم مغلق ، مقفل على نفسه ، كاف بنفسه ، وهي في الوقت ذاته ، كتلة مشعة مثقلة بلا نهاية من الإيحاءات قادرة أن تهز كياننا في أعماقه . انها عالم من العلائق .

٩

مع هذا كله ، ليست المسألة اليوم ، مسألة القصيدة ، وزناً كانت او نثراً ، بل مسألة الشعر الذي نمارسه كوسيلة للمعرفة والخلق . لم يعد هدف الشاعر اليوم ، أن يحشد الكلمات المنتقاة ، ويخلق اشكالاً جميلة لكي يقدم للناس لذة جمالية ، ولا ان يشرح ، من جهة أخرى ، أفكاراً فلسفية او أخلاقية . إن هدف الشاعر الحديث كامن في رؤياه ، كشخص ، في تجربته ، في قصيدته التي هي غاية بحد ذاتها . فمن رسالة الشاعر هو المهم ، لا اشكاله الجميلة ، ولا وزنه التقليدي ، او الحر ، ولا نثره .

إن عصر المواضعات والتقاليد والنهائية والمحدودية ، هو العصر الذي يسود الفكر والحياة في العالم العربي. لا بد لهذا العالم، إذن، من الرفض الذي يجزىء لا بد له من قصيدة النثر – كتمرد اعلى في نطاق الشكل الشعري . وللآخرين

في المجالات الفنية والادبية والفكرية الاخرى ان يختاروا رفضهم واشكاله . الشعر خالد ، اما وجوهه واشكاله ، فزمنية ، متغيرة ، متعددة . وقصيدة النثر التي يعتبرها البعض ردة فعل ضد الاذواق والاتجاهات السائدة ، تقدم لنا على العكس ، بتعبيرها عن تطلعاتنا العميقة ، الرفض السري في حياتنا ، والحركات الروحية الغامضة والوجه المختبىء في الظل والعتمة ، والذي هو ، مع ذلك أكثر تعقيداً وغنىً وصحة .

انها تصدر عن وضعنا الانساني بفيض لا هدف له الا ان يتجاوز هذا الوضع ويتخطاه . هذا الفيض هو في آن واحد طوفاننا وسفينتنا .

أدونيس



في الشعر والشعراء

في قصيـــدة النثر

لا نستطيع ان نحـدّد قصيدة النثر تحديداً مسبقاً (١) فالشعر لا يخضع لمقاييس مفروضة بشكل "قبليّ" أو نهائي . إنه كائن متحرك مفاجىء .

تنطلق قصيدة النثر من هذه الظاهرة : إخضاع اللغة وقواعدها وأساليبها لمتطلبات جديدة بحيث أنها تثير ، من جديد ، في تراثنـا العربي معنى الشعر بالذات . ففي تراثنا العربي حدّ فاصل بين النثر والشعر . الشعر هو فن البيت ، أي النظم . هو محـدد باعتباره شكلاً فقط . إذ نوحّد ، إذن ، بين الشعر والعروض الخليلي ، لا يعود ثمّة مجال في التراث العربي لبحث قصيدة النثر ، لأنها إذاك تستحيل . غير ان الشعر لا يُحدّد بالعروض ، وهو أشمل منه . بل إن العروض ليس إلا طريقـة من طرائق التعبير الشعري – هـي طريقة النظم .

إذا كانت قصيدة الوزن مجبرة على اختيار الأشكال التي تفرضها القاعدة او التقليد الموروث ، فان قصيدة النثر حرّة في اختيار الاشكال التي تفرضهـا تجربة الشاعر . وهي ، من هذه الناحية ، تركيب جدليّ رحب ، وحوار لا نهائي بين هدم الاشكال وبنائها .

٢

الإيقاع الخليلي خاصة فيزيائية في الشعر العربي . هذه الخاصة تطرب ، في الدرجة الأولى . وهي ، من هذه الناحية تقدم لذة للأذن اكثر مما تقدم خدمة للفكر .

والقافية في العروض الخليلي ، علامة الايقاع . هي صوت متميز يدل على مكان التوقف لكي نتابع ، من ثمّ ، انطلاقنا . وقد اصبح مجرد وجودها اكثر

---

(١) اعتمدت في كتابة هذه الدراسة ، بشكل خاص ، على هذا الكتاب :
Suzanne Bertrand, Le Poème en Prose, de Baudelaire jusqu'à nos jours, Librairie Nizet, Paris 1959 .

أهمية مما تعني ، صارت شكلاً لا بدّ من الحفاظ عليه ، ومن هنا اخذت تفقد حتى دلالتها الاصلية .

التعبير الشعري تعبيرٌ بمعاني الكلمات وخصائصها الصوتية او الموسيقية . والقافية شيء خارج على هذه الخصائص . هي ، إذن ، ليست من خصائص الشعر ، بالضرورة .

بل ، إن على الشاعر ان يستنفد الطاقة الموسيقية في الكلمة ، لكي يأتي تعبيره أشمل وابعد اثراً . فمعنى الكلمة بحد ذاته قد لا ينجح بايصال ما يريد أن يوصله الى القارىء – وطاقتها الموسيقية تساعد في هذا الايصال . فمن الخطر أن نتصور ان الشعر يمكن ان يستغني عن الايقاع والتناغم ، ومن الخطر أيضاً القول بأنهما يشكلان الشعر كله .

ان في قوانين العروض الخليلي إلزامات كيفية تقتل دفقة الخلق ، أو تميتها ، أو تشوهها . فمن قهر الشاعر احياناً ان يضحّي بأعمق حدوسه الشعرية في سبيل مواضعات وزنية ، كعدد التفعيلات أو القافية .

الشعر إذن يفقد كثيراً بالقافية . يفقد اختيار الكلمة – وبالتالي اختيار المعنى والصورة والتناغم . فكثيراً ما تنحصر القافية في أداء مهمة إيقاعية دون ان يكون لها أي وظيفة في تكامل مضمون القصيدة . وربما جاءت القافية زائدة يمكن الاستغناء عنها دون الاساءة الى القصيدة . بل ربما اضطرّ الشاعر الى وضع قافية غريبة عن القصيدة ودفقتها الشعورية الصحيحة . وهكذا تكثر في القصيدة الزوائد وتمتلىء بالحشو (١) .

٣

الذهنية القديمة ذهنية تميز بين الانواع ، وترغب في أن يظل النظام الهندسي سائداً في الشعر والفن عامة ، كما كان سائداً في الماضي . لذلك ترى في قصيدة النثر تنبطاً عجيباً ، ومخلوقاً مشوّهاً لا يمكن ان يعيش .

غير أن الحضارة الحديثة بدءاً من أوائل القرن التاسع عشر رفضت هذه الذهنية وتصنيفاتها . فميزت بين الشكل والجوهر في الشعر واكدت أن

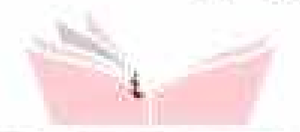
---

(١) تلقي ضوءاً على هذه الناحية دراسة القافية في معظم النتاج الشعري المعاصر ، التقليدي والحديث .

الشعر لا يكمن في اي شكل مفروض او محـــدد تحديداً مسبقاً ، ولاحظ الشعراء منذ ذلك الوقت ، ان فن النظم شيء والشعر شيء آخر . فهناك شعر جيد ليس منظوماً ، وهناك نظم جيد لا شعر فيه .

لا شك ان الشعر في نشأته ذو صلة بالموسيقى . فقد كان تكرّر الصوت في فواصل منتظمة ، وتساوي المحطة الموسيقية في الأبيات أو توافقها ، يسهل التراتيل الشعرية القديمة . لكن إيقاع الجملة ، وعلائق الاصوات والمعـــاني والصور ، وطاقة الكلام الايحائية والذيول التي تجرها الايحاءات وراءها من الاصداء المتلوّنة المتعددة – هـــذه كلها موسيقى ، وهي مستقلة عن موسيقى الشكل المنظوم . قد توجد فيه ، وقد توجد بدونه أيضاً .

في قصيدة النثر ، إذن ، موسيقى . لكنها ليست موسيقى الخضوع للايقاعات القديمة المقنّنة ، بل هي موسيقى الاستجابة لإيقاع تجاربنا المتموجة وحياتنـــا الجديدة – وهو إيقاع يتجدد كل لحظة .



٤

هناك عوامل كثيرة مهّدت ، من الناحية الشكلية ، لقصيدة النثر في الشعر العربي . منها التحرر من وحدة البيت والقافية ونظام التفعيلة الخليلي . فهـــذا التحرر جعل البيت مرناً وقرّبه الى النثر .

ومن هـــذه العناصر ، اشتقاق اللغة العربية وتحررها ، وضعف الشعر التقليدي الموزون ، وردود الفعل ضد القواعد الصارمة النهائية ، ونمو الروح الحديثة . ثم هناك التوراة والتراث الادبي القـــديم ، في مصر وبلدان الهلال الخصيب ، على الاخص (١) .

ومن هذه العناصر ترجمة الشعر الغربي . والجدير بالملاحظة هنا ان الناس عندنا يتقبلون هذه الترجمـــات ويعتبرونها شعراً ، رغم انها بدون قافية ولا وزن (٢) . وهذا يدل على ان في موضوع القصيدة المترجمة ، والغنائية التي تزخر فيها ، وصورها ، ووحدة الانفعال والنغم فيها ، عناصر قادرة على توليد الصدمة الشعرية ، دون حاجة الى القافية أو الوزن .

---

(١) يمكن درس هذه العناصر بتفصيل ليس مجاله هذه الدراسة ، وربمـــا عدنا اليه في مناسبة اخرى .

(٢) هؤلاء انفسهم لا يعتبرون قصيدة النثر العربية شعراً .

ومن هذه العناصر النثر الشعري . وهو ، من الناحية الشكلية ، الدرجة الاخيرة في السلم الذي اوصل الشعراء الى قصيدة النثر . وقد كان النقاش الذي أثير حوله في الادب الفرنسي خاصة ، بدء الفصل بين الشعر والنظم ، والتمييز بينهما .

٥

تتضمن قصيدة النثر مبدأً مزدوجاً : الهدم لانها وليدة التمرد ، والبناء لأن كل تمرد ضدّ القوانين القائمة ، مجبرٌ بداهة ، إذا أراد أن يبدع أثراً يبقى ، أن يعوّض عن تلك القوانين بقوانين أخرى ، كي لا يصل الى اللاعضوية واللاشكل. فمن خصائص الشعر ان يعرض ذاته في شكلٍ ما ، أن ينظم العالم ، إذ يعبر عنه .

إن النثر بطبيعته ، يرفض القيود الخارجية ، بعكس النظم . يرفض القوالب الجاهزة والايقاعات المفروضة من الخارج ، وهو يتيح طواعيةً شكلية الى أقصى حدود التنوع ، بحيث أن قصيدة النثر تخلق شكلها الذي تريده ، كالنهر الذي يخلق مجراه . ومع أن لهذا الشكل قوانينه البنائية ، كما أشرنا ، إلا ان القانون هنا ليس قيداً كما في الوزن ، بل علامة طريق .

٦

التغير لا الثبات ، الاحتمال لا الحتمية — ذلك ما يسود عصرنا . والشاعر الذي يعبر حقيقة عن عصرنا ، هو شاعر الانقطاع عما هو سائد ومقبول ومعمّم ، هو شاعر المفاجأة والرفض — الرفض الذي لا يعني في تحليله الاخير غير القبول العميق الحر .

من هنا الخطورة في قصيدة النثر . فمن الصعب أن يكون الانسان شاعراً صحيحاً في النثر ، لأن تحرره من قوالب جاهزة وقوانين موروثة ، يفرض عليه أن يخلق قوانينه الفنية الملائمة . والخلق بحرية ، أصعب جداً ، من الخلق بقواعد معينة . إن العبث والحلم واللاوعي والتخيل أنتجت شعراء زائفين . فليس شعراً او قصيدة أن نسرد تاريخاً غير متلاحم، لا نتيجة له ولا غاية تحركه ، وان نصفّ صرخات الالم والثورة في سطور منتظمة ، وان نرسم على الورق

شريطاً من الجمل لا شخصية له .

ان قصيدة النثر خطرة ، لانها حرة .

أكثر الشعراء في الغرب ، الذين كتبوا قصيدة النثر ، كتبوا قبلها قصيدة الوزن . كانت قصيدة النثر حداً نهائياً لتجاربهم الشعرية ، ولم تكن هرباً فنياً من الصعوبة الى السهولة. اذكر من هؤلاء بودلير ، ورامبو ، ومالارميه.

هناك شعراء آخرون معاصرون يترددون بين الوزن والنثر ، حسب إيحاء اللحظة ، وخاصة في فرنسا . أذكر منهم ، رينه شار ، بيير ريفردي ، هنري ميشو . فالشعراء الحقيقيون حين يكتبون شعرهم بالنثر ، بعد أن كتبوه بالوزن ، لا يفعلون ذلك بدافع الرغبة في السهولة ، أو بدافع الجهل لعلم العروض ، بل بدافع الرغبة في اشياء أخرى ابسطها خلق لغة شعرية جديدة .

٧

نقرأ قصيدة وزن . قد تعجبنا ، وقد لا تعجبنا . ذلك يتعلق بالقصيدة كنص ، لا كوزن . لا نستطيع أن نقول : هذا شعر ، استناداً على الوزن بحد ذاته .

إلا اننا نستطيع ، على الاقل ، ان ندرس شكل هذه القصيدة بحد ذاته ، وندرس قواعده ونردها الى أصولها . هذه الدراسة تصعب كثيراً في قصيدة الوزن الحر ، القائمة على مبدأ التفعيلة لا مبدأ البيت . وهي تصبح مشكلة معقدة في قصيدة النثر . إذ ما هو المقياس الذي يسمح لنا أن نأخذ قطعة نثرية ونقول : هذه قصيدة . ولماذا لم نقل ، هذا نثر رائع ، أو جميل ، أو زاخر بالشعر ؟ وعلى الرغم من ان قصيدة النثر تميزنا بشكليتها المتعددة ، فليس هنالك بالاضافة الى ذلك قواعد تحددها – فاذا يحدد السر الذي يشحن هذه الكلمات العادية بقدرة غامضة ؟ ماذا يحدد الشكل الذي يجري فيه الشعر كتيار كهربائي – عبر جمل وتراكيب لا وزن لها ، ظاهرياً ، ولا عروض ؟ ماذا يحدد هذه القدرة وهي غير خاضعة لوزن او لمواضعات التقليدية ؟ هكذا نواجه ، إذ نواجه قصيدة النثر ، عالماً متشابكاً كثيفاً مجهولاً ، غير واضح المعالم – وإذ ذاك لا يملك الناس أنفسهم من التغني بالشعر الكلاسيكي المحكم الصنع وتذكر المقاطع الجميلة وترددها .

البيت في الشعر العربي يشكل وحدة : وحدة للأذن ، ووحدة للعين ،

وربما وحدة في المعنى . والخروج على هذه الوحدة هو ، شكلياً ، خروج على الشعر . فالبيت دفعة كاملة لا تتجزأ ، ووحدة بنائية منطقية – هذا ما يؤكده التراث العربي . وهو تقليد واسع كان من التأثير بحيث تجلى حتى في الطريقة التي تكتب بها بعض قصائد النثر حالياً . اذ تكتب في أسطر يفصل بينها بياض ، تماماً ، كما تكتب القصيدة الموزونة في أبيات يفصل بينها بياض .

إذا كان البيت هو الوحدة في قصيدة الوزن ، فما هي الوحدة في قصيدة النثر ؟ الجواب هو ان الوحدة هنا هي الجملة . هذه الوحدة متموجة . هي وليدة رفض القواعد الصارمة التي تضع للبيت ، وحدة الوزن ، إطاراً مسبقاً ، وإبدالها بقواعد بنائية متحولة – وليدة رفض النظام المطلق المجرد في سبيل نظام حيّ لا حتمية فيه .

الجملة في قصيدة النثر أشبه بعالم صغير . هي خلية منظمة تشكل جزءاً من كل اوسع ذي بناء مماثل . والكلمات بجرسها وعلاقاتها النغمية والبصرية تمكن للأذن والفكر معاً التجربة في القصيدة .

ولا بدّ للجملة في قصيدة النثر من التنوع ، حسب التجربة . فصدمة ، الجملة النافرة المتضادة ، المفاجئة ، للحلم والرؤيا الجملة الموحية . للألم والفرح والمشاعر الكثيفة ، الجملة الغنائية .

من هنا تخلق قصيدة النثر إيقاعاً جديداً لا يعتمد على أصول الايقاع في قصيدة الوزن . وهو ايقاع متنوع يتجلى في التوازي والتكرار والنبرة والصوت وحروف المدّ وتزاوج الحروف وغيرها .

مع ذلك فان عالم الموسيقى في قصيدة النثر عالم شخصي خاص ، على نقيض عالم الموسيقى في قصيدة النثر ، فهو عالمٌ اتفاقات وقواعد ومواضعات . فشاعر الوزن ، من هذه الناحية ، منسجم يقبل بقواعد السلف ويتبناها . بينما شاعر النثر متمرد ورافض : فهو ليس تلميذاً ، بل خالق وسيد .

٨

ليس للنثر الشعري شكل . هو استرسال واستسلام للشعور دون قاعدة فنية أو منهج شكلي بنائي ، وسير في خط مستقيم ليس له نهاية . لذلك هو روائي أو وصفي يتجه غالباً الى التأمل الاخلاقي او المناجاة الغنائية او السرد

الانفعالي . ولذلك يمتلىء بالاستطرادات والتفاصيل ، وتتفسخ فيه وحدة التناغم والانسجام .

أما قصيدة النثر فذات شكل قبل أي شيء — ذات وحدة مغلقة . هي دائرة ، أو شبه دائرة ، لا خط مستقيم . هي مجموعة علائق تنتظم في شبكة كثيفة ، ذات تقنية محددة وبناء تركيبي موحد ، منتظم الاجزاء ، متوازن ، تهيمن عليه إرادة الوعي التي تراقب التجربة الشعرية وتقودها وتوجهها . إن قصيدة النثر تبلور ، قبل أن تكون نثراً — أي انها وحدة عضوية ، وكثافة وتوتر — قبل أن تكون جملاً او كلمات .

هي إذن نوع متميز قائم بذاته . ليست خليطاً . هي شعر خاص يستخدم النثر لغايات شعرية خالصة . لذلك لها هيكل وتنظيم ، ولها قوانين ليست شكلية فقط ، بل عميقة عضوية كما في أي نوع فني آخر . فشاعر النثر يحاول كشاعر الوزن أن يُدخل الحياة والزمان في أشكال إيقاعية ، ويفرض عليها هيكلاً منظماً ، سواء بالمقاطع المتقفية أو بالتكرار أو بالبناء الدائري ، ويستعمل بدل القافية والمقاطع الموزونة وتوازناتها ، توازنات من نوع مغاير .

إن قصيدة النثر عالم كامل منظم ، جميع أجزائه متماسكة ، كاملة بذاتها ، تحمل معناها وغايتها . فلا يمكن أن نسمي مقطعاً نثرياً ، مهما كانت شعرية ، تدخل في رواية أو في صفحات أخرى ، قصيدة نثر .

على ضوء هذا كله ، نستطيع بشكل عام وتقريبي ، أن نحدد لقصيدة النثر الخصائص التالية :

١ — يجب أن تكون صادرة عن إرادة بناء وتنظيم واعية ؛ فتكون كلاً عضوياً ، مستقلاً ، لتكون ذات إطار معين . وهذا ما يتيح لنا أن نميزها عن النثر الشعري الذي هو مجرد مادة ، يمكن بها بناء أبحاث وروايات وقصائد . فالوحدة العضوية خاصية جوهرية في قصيدة النثر . فعليها ، مهما كانت معقدة ، أو حرة في الظاهر ، ان تشكل كلاً وعالماً مغلقاً ، وإلا أضاعت خاصيتها كقصيدة .

٢ — هي بناء فني متميز . ليست رواية ولا قصة ولا بحثاً ، مهما كانت هذه الانواع شعرية . فقصيدة النثر لا غاية لها خارج ذاتها ، سواء كانت هذه الغاية

رواية أو أخلاقية أو فلسفية أو برهانية . وإذا هي استخدمت عناصر الرواية او الوصف او غيرها ، فذلك مشروط بأن تسامى وتعلو بهــا لغاية شعرية خالصة . فهناك مجانيّة في القصيدة . ويمكن تحديد المجانية بفكرة اللازمنية ، يعني أن قصيــدة النثر لا تتقدم نحو غاية أو هدف ، كالقصة او الرواية او المسرحية أو المقالة . ولا تبسط مجموعة من الأفعال أو الأفكار ، بل تعرض نفسها كشيء ، ككتلة لا زمنية .

٣ – الوحدة والكثافة . فعلى قصيــدة النثر أن تتجنب الاستطرادات والايضاح والشرح ، وكل ما يقودها الى الانواع النثرية الاخرى . فقوتها الشعرية كامنة في تركيبها الإشراقي ، لا في استطراداتها . ذلك أن قصيدة النثر ليست وصفاً . هي تأليف . من عناصر الواقع المادي والفكري يؤلف الشاعر موضوعاً أو شيئاً فنياً – ينظم عالماً معقداً يتجاوز هذه العناصر ، ولهذا يمكن أن يسمى خالقاً له . فأفكار الشاعر لا تتلاحق أو تتابع في الخلق ، بل تضع نفسها في عالم من العلائق كالكواكب في السماء .

قصيدة النثر إذن شاملة ، متميزة ، مجانية ، كثيفة ذات إشعاع . هي عالم مغلق ، مقفل على نفسه ، كافٍ بنفسه ، وهي في الوقت ذاته ، كتلة مشعة مثقلة بلا نهاية من الايحاءات قادرة أن تهز كياننا في أعماقه . انها عــالم من العلائق .

٩

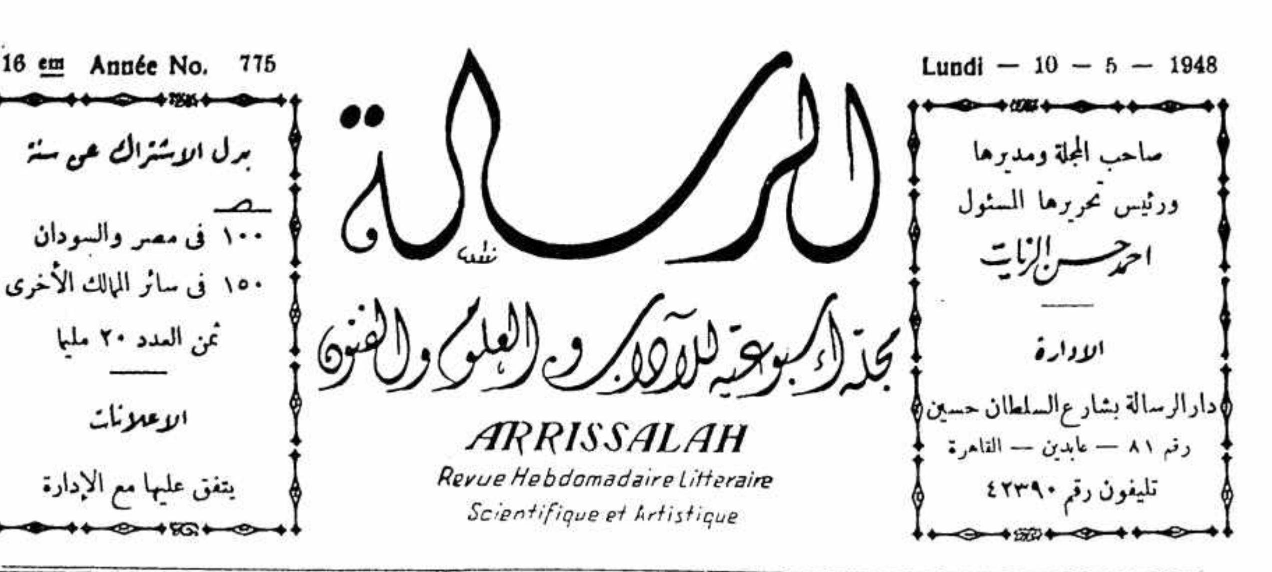
مع هذا كله ، ليست المسألة اليوم ، مسألة القصيدة ، وزناً كانت او نثراً ، بل مسألة الشعر الذي تمارسه كوسيلة للمعرفة والخلق . فلم يعد هدف الشاعر اليوم ، أن يحشد الكلمات المنتقاة ، ويخلق اشكالاً جميلة لكي يقدم للناس لذة جمالية ، ولا ان يشرح ، من جهة اخرى ، أفكاراً فلسفية او أخلاقيــة . إن هدف الشاعر الحديث كامن في رؤياه ، كشخص ، في تجربته ، في قصيدته التي هي غاية بحد ذاتها . فمن رسالة الشاعر هو المهم ، لا اشكاله الجميلة ، ولا وزنه التقليدي ، او الحر ، ولا نثره .

إن عصر المواضعات والتقاليد والنهائية والمحدودية ، هو العصر الذي يسود الفكر والحياة في العالم العربي. لا بد لهذا العالم، إذن، من الرفض الذي يجزئه؛ لا بد له من قصيدة النثر – كتمرد اعلى في نطاق الشكل الشعري . وللآخرين

في المجالات الفنية والادبية والفكرية الاخرى ان يختاروا رفضهم واشكاله . الشعر خالد ، اما وجوهه واشكاله ، فزمنية ، متغيرة ، متعددة . وقصيدة النثر التي يعتبرها البعض ردة فعل ضد الاذواق والاتجاهات السائدة ، تقدم لنا على العكس ، بتعبيرها عن تطلعاتنا العميقة ، الرفض السري في حياتنا ، والحركات الروحية الغامضة والوجه المختبىء في الظل والعتمة ، والذي هو ، مع ذلك أكثر تعقيداً وغنىً وصحة .

انها تصدر عن وضعنا الانساني بفيض لا هدف له الا ان يتجاوز هذا الوضع ويتخطاه . هذا الفيض هو في آن واحد طوفاننا وسفينتنا .

أدونيس



العـــدد ٧٧٥ « القاهرة فى يوم الاثنين أول رجب سنة ١٣٦٧ — ١٠ مايو سنة ١٩٤٨ » السنة السادسة عشرة

فى مذاهب الأدب

للأستاذ عباس محمود العقاد

قد يغنى التمثيل حيث لا يغنى الدليـل ، ولا سيما فى تلك المسائل التى تتفق فيها الآراء ولا يقع الخلاف عليها فى الحقيقة إلا لاختلاف الأسماء .

ومن هذا القبيل مسألة الحـكم على المذهب الرمزى بينى وبين الـكاتب الألمعى الأستاذ فريد بك أبو حديد .

فقد سألنى مندوب « الزمان » عن هذا المذهب فقلت له : إن كلمة الأدب الرمزى كلمة سخيفة ؛ لأن الأدب قبل كل شىء إفصاح ، فمن عجز عن الإفصاح فأولى أن يترك الأدب . ومن كان لا يتكلم إلا بالرموز فخير له أن يخترع له لغـة أخرى غير هذه التى تواضع الناس على التفاهم بها . وليخترع إن استطاع نوعاً من الهيرغليفية القديمة تغنى فيها الصور والإشارات عن الحروف والـكلمات » .

ووجه المندوب هذا السؤال إلى زميلنا الأستاذ أبى حديد بك فقال : « لا أوافق الأستاذ العقاد فيما ذهب إليه بخصوص الأدب الرمزى ؛ فإن كان هذا الأخير من نوع بيجماليون لبرنارد شو ، وأهل الـكهف لتوفيق الحـكيم ، وتاييس لأناتول فرانس ، فإنه يعد من أسمى أنواع الأدب . ولعل اختلاف الرأى بين العقاد وبينى يرجع إلى أن الصورة التى فى ذهنى عن الأدب الرمزى قد تغاير تلك الصورة التى فى ذهن العقاد عنه » .

وهكذا أفاد تمثيل الأستاذ فريد للأدب الرمزى المقبول عنده فى التقريب — بل فى التوحيد — بين القولين .

فـكل هذه الروايات التى تعجب الأستاذ تعجبنى ، وترتقى عندى إلى الرتبة الأولى فى فن المسرح والرواية .

ولـكننى لا أحسبها من أدب « المذهب الرمزى » الذى تكثر الدعوة إليه بين الفرنسيين خاصة فى هذه السنوات الأخيرة ، لأنها لا تعمى ولا تتعمد التلبيس ، ولـكنها من أصرح ما يقرأه القارئون

وإذا توسعنا فى التعبير فهى عندى من الرمز السائغ وليست من الرمز الممنوع .

لأننى — حين أجبت عن ذلك السؤال — عنيت الرمز الذى يلجأ إليه الـكاتب عمـداً وله مندوحة من الإفصاح ، أو عنيت الرمز الذى يهرب من النور وليست له معذرة فى الهرب منه .

أما الرمز على إطلاقه فليس هو بممنوع ولا مستهجن ، وقد بينت أنواعه فى مقال بمجلة الـكتاب نشر فى أول السنة الماضية فقلت فيه بعنوان « مسوغات الرمزية » .

« إن التعبير بالرموز عادة قديمة فى تعبير الإنسان ، بل عادة قديمة فى بديهة الإنســان . فالحالم مثلا يعبر فى منامه عن شعور الضيق أو الخوف بقصة رمزية .. والـكاتب الذى لم يعرف الحروف الأبجدية يرمز إلى المعانى بالشخوص والرسوم . وكهان الديانات رمزون ويعمدون كثيراً إلى الـكنايات والألغـاز ... والنساك

المتصوفون يرمزون لأنهم لا يستوضحون المعانى الغامضة التى تجيش بها نفوسهم فى حالة كحالة الغيبوبة ... وكان بعض الدول يقهر الرعية على عقيدة لا يدينون بها وقد يدينون بغيرها ، فيشيرون إلى عقائدهم برموز يفهمونها ... وقد يكون الرمز اختصاراً لعبارة مفهومة أو صورة ظاهرة ... فالرمز شىء مألوف فى تعبير الإنسان وفى طبيعة الإنسان ، ولكنه مألوف على حالة واحدة لا يخلو منها معرض الرمز والكناية ، وهى حالة الاضطرار والعجز عن الإفصاح ... فإذا لوحظت هذه الحالة فالرمز أسلوب متفق عليه لا يحتاج إلى مدرسة تنبه الأذهان إليه . فالخيالى لا يستشير مدرسة من المدارس لتشير عليه أن يحلم بالصور والتشبيهات ... والشاعر لا يعاب إذا مثل لنا الكواكب والأزهار فألبسها ثياب الأحياء . ومن ضاق به اللفظ فعمد إلى التخييل والتشبيه فالناس لا يحسبونه من هذه المدرسة أو تلك ؛ لأن المدرسة التى يصدر عنها فى هذه الحالة هى مدرسة البديهة الإنسانية حيث كان الإنسان .

هذه الرموز الطبيعية هى الرموز التى نعجب بها كما يعجب بها الأستاذ فريد .

أما الرموز التى وصفناها بالسخف فهى تلك الرموز الملفقة فى غير حاجة ولغير علة ، إلا ذلك الهراء الذى يتحدثون فيه عن « اللاوعى » ... و « اللاشعور » ، ويقولون إنهم يعبرون به عما لا يعيه العقل ولا يحيط به الحس الظاهر ، وهى جهالة منهم يسوقهم إليها أن الكلام عن « اللاوعى » وعن « اللاشعور » شىء جديد ، وكأنهم يحسبون أن الإنسان قد خلق مجرداً من هذا « الوعى الباطن » أو هذا الشعور الذى لا يعى نفسه قبل أن يتكلم عنه النفسانيون المعاصرون .

والواقع أن « اللاوعى » قديم فى الإنسان ، وأنه قد صدر عنه فى تخيله وتفكيره قبل أن نطلق عليه هذه الأسماء ، وإذا كان المعاصرون قد كشفوه أو أطلقوا عليه الأسماء فذلك أدعى إلى كشفه وتوضيحه ، لا إلى طغيانه على العقل والحس وإلغاء هذا وذاك كأنهما معطلان فى تعبير الإنسان وتفكيره ، عاجزان عن الإبانة والأداء .

فالتعمية المقصودة لغير علة هى الرمزية السخيفة التى ننكرها ولا نسيغها ، وهى وليدة التشدق بالمبتدعات الحديثة فى مذاهب علم النفس عن غير فهم ولا تمييز بين ما هو حديث فى الكشوف العلمية وما هو حديث فى طبيعة الإنسان .

إن الكلام الحديث عن طبيعة العقل كالكلام الحديث عن طبيعة النظر أو حقائق النور والإضاءة ، ونحن لا نغير نظارنا إلى الأشياء لأننا عرفنا عن دقائق العين ما لم نكن نعرف ، وكذلك لا نغير شعورنا بالدنيا لأن علماء النفس أطلقوا على الملكات النفسية فينا أسماء لم يعرفها الأقدمون .

ولكن هذه الطائفة التى تسمى نفسها بالمدرسة الرمزية تظن أننا قد خلقنا خلقاً جديداً بعد ظهور تلك المصطلحات على الألسنة فتلغى ما كان من تفكير وتعبير لغير سبب ، وتتعمد أساليب التعمية لأنها سمعت أن الوعى الباطن غير الوعى الظاهر ، وهما فى الحقيقة قد كانا كذلك منذ أول الزمان .

فليكن فى الأدب « رامزون » ، لأن الرمز أقرب إلى التوضيح والتأثير .

أما الرامز الذى تظهر له الحقائق فيضع يديه على عينيه لكى لا يراها ، فهو لا يرينا شيئاً قط يستحق أن نراه .

***

وقد سألنى مندوب الزمان أيضاً عن كلية الآداب ، فقلت له إن هذه الكلية لم تخرج أديباً واحداً منذ نشأت ، وأن الشبان الذين نبغوا منها فى الأدب قد نبغوا بجهودهم وملكاتهم على الرغم من سوء التعليم هناك ، وقيامهما فى الغالب على قواعد الانتفاع وحب الظهور .

وسئل الأستاذ أبو حديد فقال : « أوافقه بتحفظ . وهذا التحفظ يرجع إلى أن الجامعة المصرية وليدة ربع قرن فلا ننتظر منها بعد ما ننتظره فى ربع قرن آخر ، وأملى أن تكون النتيجة طيبة » .

ولست أريد أن أخالف الأستاذ فى هذا التحفظ إلا بما يرضيه ويرضى الحقيقة .

فالأستاذ أبو حديد من خريجى مدرسة المعلمين العليا ، وهذه المدرسة قد أنشئت لتخريج المعلمين ولم تنشأ خاصة لتخريج الأدباء .

ولكنها — مع هذا — لم تنقض عليها سنوات حتى أخرجت للعربية أدباء من طراز محمد السباعى وعبد الرحمن شكرى وإبراهيم

المازنى ومحمد جلال وكامل سليم وأحمد زكى والعبادى وعوض محمد وفريد أبى حديد ومحمد بدران .

فالمسألة إذن مسألة البيئة والاستعداد لا مسألة الزمن الطويل أو القصير .

ولا فضل لمدرسة ننتظرها خمسين سنة لتخرج لنا أديباً أوجملة أدباء ؛ فإن تعليم المدرسة برنامج محدود السنوات ، وليست هى أمة تتولد فيها الأجيال وتحسب أطوارها بالعشرات من السنين . وإذا تم برنامج بعد برنامج ولم نشعر لتمامه بأثر فى النهضة الأدبية فذلك هو الإفلاس بعينه ، أو ذلك هو الدليـل على أن الأديب الذى يخرجه لنا نصف قرن من الزمان هو وليد الأمة فى تطورها وليس وليـد المدرسة التى كان ينبغى أن نعطيه ثمرتها فى بضع سنوات .

حقق الله أمل الأستاذ فى النتيجة الطيبـة ، ولـكن قبل خمس وعشرين سنة إن شاء الله ...!

عباس محمود العقاد

٢ ـ عبد الله بن سبأ

للدكتور جواد على

وجاء فى تأريخ الطبرى : « كان عبد الله بن سبأ يهودياً من أهل صنعاء أمه سوداء »(١) . واكتفى فى مواضع أخرى من تأريخه « بابن السوداء » (٢) وفى العبارة الأولى شرح لكلمة « ابن السوداء » ويدل ما ذكره الطبرى على أن أم عبـد الله كانت سوداء اللون وأنها كانت قريبة من الزنوج أو من أصل زنجى قريب أو بعيد ، وأن أباه كان من اليمن وإن كنا لا نعرف اسمـه كما لا نعرف اسم أمه ، وأنه كان يهودياً إلى أيام عثمان .

وفى البيان والتبيين » (٣) حـديث جاء فى بعض فقراته « فلقينى ابن السوداء وهو ابن حرب » ولست فى شك من أنه يقصـد « بابن السوداء » عبد الله بن سـبأ الذى يتحدث عنه أصحاب كتب الفرق ، لأن المقـالة المنسوبة إلى هذا الرجل هى نفس المقالة التى ينسبها الرواة الآخرون إلى عبد الله بن سبأ ، كما يذكر مؤرخون ورواة أن « ابن سـبأ » هو « ابن السوداء » فهل عرف الجاحظ ذلك ، أم أنه قصد شخصاً آخر ؟ على كل حال فالمهم فى الرواية أنه نص على اسم والد « ابن السوداء » فدعاه « حرباً » ولـكن أى « حرب » هو ؟ فهنالك مئآت من الأشخاص عرفوا بحرب . ثم من كان والد حرب ؟ ومن أى قبيلة كان ؟ ذلك ما لم يتحدث عنه الجاحظ ولا غير الجاحظ من الـكتاب أو الرُّواة أو المؤرخين . وقد فرَّق بعض الرُّواة بين « عبد الله بن السـوداء » و « عبدالله بن سبأ » فجعلوا كل واحد منهما شخصاً ، ومن هؤلاء ابن عبد ربه ، والبغدادى ، ومن أخذ عنه مثل الاسفرائينى . ويعتقد المستشرق « إسرائيل فريد لندر » أن هذا التفريق الذى جاء فى كتاب « البغدادى » سببه الرواية المنسوبة إلى الشعبى ونصها : « وقد ذكر الشعبى أن عبـد اللـه ابن السوداء كان يعين على قولها . وكان ابن السوداء فى الأصل يهودياً من أهل الحيرة فأظهر الإسلام وأراد أن يكون له عند أهل الـكوفة سوق ورياسة فذكر لهم أنه وجد فى التوراة أن لـكل نبى وصياً (١) إلى آخر الرواية ، وكان قد ذكر قبل ذلك اسم « عبد الله بن سـبأ » فحدث هذا الاختلاف ولـكنه كان يقصد فى الواقع شخصاً واحداً لا شخصين(٢)

ويظهر مثل هذا الاختلاف ولـكن بصورة أخرى فى موضع من كتاب « العـقد الفريد » للفقيه أحمد بن محـمد بن عبد ربه الأندلسى المتوفى سنة ٣٢٨ للهجرة . فى الموضع الذى ذكر فيه رواية مفصلة للشعبى عن « الرافضة » — وأكثر الروايات التى تتعرض لبحث الرافضـة هى من روايات الشعبى — جاء فيها « وقد حرقهم على بن أبى طالب رضى الله عنه بالنار ، ونفاهم إلى المدائن : منهم عبد اللـه بن سبأ ، نفاه إلى ساباط ، وعبد اللـه ابن السَّبَّاب ، نفـاه إلى الحاذر ، وابن كروّس » . فذكر الشعبى فى رواياته هذه اسم شخصين : « عبد الله بن سبأ »

(١) الطبرى ج ٥ ص ٩٨ (طبعة المطبعة الحسينية) .
(٢) الطبرى ج ٥ ص ٦٦ ومواضع أخرى .
(٣) البيان والتبيين ج ٣ ص ٦ ؛ طبعة السندوبى القاهرة سنة ١٩٢٧

(١) الفرق بين الفرق فى بحث الشيعة والغلاة . ص ١٢٣
(٢) Isrdel Friea La-der . seper . 2 . a 28



في نقد النقد
القراءة المعيبة في نقد الشعر عند قدامة بن جعفر

د: نادية هناوي سعدون
كلية التربية/ الجامعة المستنصرية

المبحث الاول
تعريف القراءةالمعيبة لغة واصطلاحا

قال صاحب اللسان نقلاً عن ابـن سـيدة إن العاب والعيب الوصمة والجمـع أعيـاب وعيـوب. والعـاب والمعيب العيب. وقـوله تعالى (فأردت أن أعيبـها) أي أجعلها ذات عيب يعني السـفينة. والمعايب العيوب وشيء معيب ومعيوب ومعاب أي عيب. والعرب تقول: المسار والمسير والمعاش و المعيش والمعاب والمعيب. واصطلاحـا : فعل كتابـي يـترصد مواطن الرداءة، ومواضع السوء في النص المقروء ، وبناء على تصور تنظير ي سلبي يتسلط فيه القارئ يفضح عيوبـه وإكراه المتلقي على تقبل ما تطرحه عليه من السـلب والتغريب والتهميش والتخطئة أحياناً. وقد طرق ابو الفرج قدامة بن جعفر في مصنفه (نقد الشعر) هذا النمط من القـراء النقدية؛ بعد أن وجد أن من تحدثوا في علم الشعر بمعز تخليص جيده من رديئه قد تخبطوا؛ فقليلاً ما يصيبـون وأنهم قصروا عن وضع كتاب في جيد الشـعر ورديئه فكان ذلك كله دافعاً له إلى تأليف كتاب (نقـد الشـعر).

وإذا كان القسم الأول من كتابـه مخصصاً لاصطيا عيوب الشعر؛ عبر قراءات نقدية توزعت بـين العناصر الاربعة التي حددها قـدامة وهي (اللفظ والمعنى والوزن والقافية)، وما ينتج عنها من انتلاف بعضها ببـعض من عناصر مركبة، فلماذا أعطى قدامة العيوب هذا الاهتما وهل كان مصيباً في قـراءاته تلك؟ وما الغاية التي كا يسعى وراءها؟ ولماذا قصر تمثيله واستشـهاداته على نصوص شعرية معروفة، ولم يضف إليها من النصوص

الشعرية المحدثة إلا النزر اليسير؟ هل كان منساقا وراء التعصب للقديم واستهجان المحدث؟ وهل أكره القراء أو المتلقين على موافقته على تلك القراءات المعيبة؟ أكان يبغي بعمله هذا التمرد على المعاهدة الأدبيــة أو العرف المعتاد، وأن يكون حكماً وجلاداً معاً؟

ولأجل الإجابة عن هذه الاسئلة وغيرها سنحاول أن نقدم توضيحاً ووصفاً لمظان تلك القراءات أو مواضعها ثم نتبعة برصد قرائي لأهم سماتها أو مميزاتها؛ لنخرج بمحصلة تلخص بعض الإجابات وتعطي الأسئلة المقــدم ذكرها بعض التعليلات.

المبحث الثاني

مظان القراءة المعيبة في نقد الشعر

لقد توزعت مظان القراءة المعيبـــة بـــين العناصر البسيطة والمركبة في الشعر، فأما البســيطة منها فهي (اللفظ والمعنى والوزن والقافية) وقــد اقــتصر العنصر الأول(اللفظ) على المعاظلة في حين شملت مظان القراءة المعيبة للمعنى أغراض الشــعر ومعانيه وهي (المديح والهجاء والمراثي والتشبــيه والوصف والغزل ومعان علمة) وذهبت مظان القراءة المعيبة للوزن إلى الآتي:

1] الخروج على العروض

2] التخليع

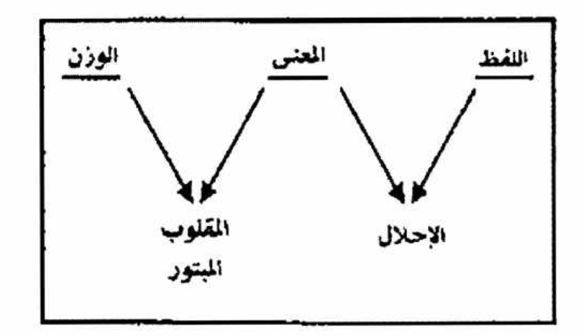
3] الزحاف

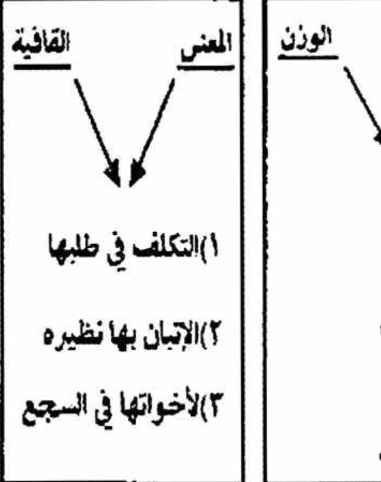
وفيما يتعلق بمظان القراءة المعيبة للقافية فقد تحـــددت بـ :ـــ

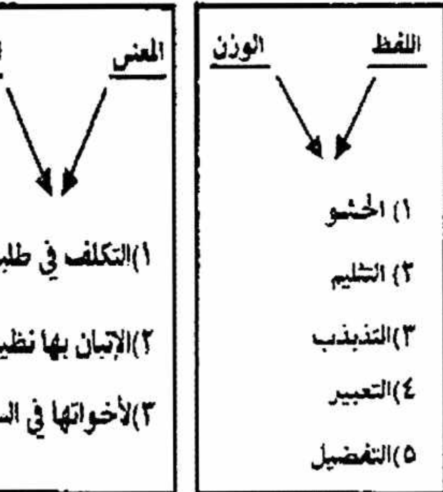
1] الاقواء

2] التجميع

3] الإيطاء







4] السناد

وأما العناصر المركبة فقد تشكلت مظان قراءاتها المعيبة كالآتي:ـــ

وإذا كان مجموع المظان ستة وعشــرين موضوعاً في القراءة المعيبة، فإن حصة العناصر البســيطة منها كانت نسبتها أعلى من حصة العناصر المركبة بما يقارب ٧٥%، فضلا عن ابتســـار المظان الباحــثة في عيوب القافية. فلم يتكلم قدامة بــن جعفر على ائتلاف اللفظ مع القافية ولا ائتلاف الوزن مع القافية. وقد يعود السبـــب إلى أن قدامة لم يجد أمثلة تحقــق له صحـــة تقســيماته المنطقية تلك؛ فالأدب (شعراً أو نثراً) إبـــداع قــد يخالف المألوف والمنطقي.

المبحث الثالث

سمات القراءة المعيبة عند قدامة

امتازت القراءة عند قدامة بسمات كثيرة أهمها:ـ

أولاً: إنها معيارية تكيل بمكيالين ويناقض بعضها بعضا أحياناً.

إن المفهوم المعياري يمثل نظاما أو مسارا يحدد أفق الكتابة النقدية، ويضبط سننها التي بها يواجه الناقد فهم المتلقي، ويمكنه من تذوق النص الشعري بشكل قسري أو جبري لا عدول عنه... وهذه السلطة التي يمارسها الناقد تتأتى من هذا الإلزام المعياري الإخضاعي الإتباعي. وهكذا صارت الرؤية القرائية تقوم على أحادية الناقد بدلا من ثنائية الناقد/ الشاعر وقد شكل الإطار المرجعي أفقا موحدا في عملية الإبداع والقراءة وكأنهما بنية موحدة بين المبدع/ الشاعر والقارئ/ الناقد. وهذا ما أساء إلى عملية التوصيل بسبب الانقطاع المتسع الدلالة بين الاثنين معا؛ فكان هذا الاطار متميزا بالكثافة والإيحاء والغموض والغرابة بما يجعل القراءة مغامرة وكشفاً، ويسميها في أحايين كثيرة بالتناقض والتضاد[1]. والأمثلة على هذا التوجه في القراءة عند قدامه كثيرة منها ما ذكره في مجال الحديث عن عيوب اللفظ فحددها في (اللحن والجري على غير سبيل الأعراب وعدم الاستعمال والشذوذ والوحشية)[2]، فجعل منها معايير لقياس جودة الشعر أو رداءته لكنه أجاز للقدماء؛ ذلك أنهم لا يأتون بها إلا على سبيل السجية، وعدم التكلف[3]، وبما يعطي طرق هذه العيوب المشروعية في الشعر للقدماء وينفيها عن المحدثين الذين أسماهم (أصحاب التكلف) من خلال الاستشهاد بالأبيات من دون التعليق عليها بقراءة توضح للمتلقي مواطن العيب اللفظي.

وقد يكون ذلك بسبب القصور في اصطياد مواطن السوء في النص الشعري المقروء أو التغاضي عما يبتغيه المتلقي؛ بوصفه طرفاً ثالثاً مكملاً للثالوث النقدي(الشاعر والقصيدة والمتلقي). مع أن قدامة لم يغفل المناسبة التي قيل فيها الشعر الممثل به في معرض الحديث عن عيوبه اللفظية.

ومثل هذا يقال في القراءات المعيبة للفظ من جهة فضاعة التوحش مكتفيا بذكر الأبيات ومناسبة القول والقائل، فإذا وصل الى عيب المعاظلة حدد لها معيارا هو الفحش في الاستعارة بعد أن مثل لها بنماذج شعرية قليلة وجدها تصطدم مع نماذج شعرية جاهلية؛ لذلك استدرك بمعاذير تجيز لـ(امرئ القيس وزهير وعنترة وطفيل وعمرو بن كلثوم وأبي ذؤيب والمخبل) استعمالها لأنها على حد قوله: (ليست منافرة للعادة ولا بعيدة عما يستعمله الناس)[4]؛ علماً أن المعايير الاخرى عند قدامة هي (منافرة العادة ومداخلة الشيء في غير جنسه وعدم اللاتقية وبقاء النكير) وهو لم يعط المعاظلة تعريفا خاصا بها بل اكتفى بما سمع من قول أحدهم فيها وسؤاله آخرين عنها.[5]

ثانيا/ تسلطية. إكراهية:

كانت لقدامة بن جعفر رؤية نقدية تسلطية وهو يترصد عيوب الشعر فصار الفعل الكتابي عنده عبارة عن جهد واع يوازي او يفوق الفعل الإبداعي؛ ففي حديثه عن عيوب الوزن ومنها التخليع قال: (هو خروج الوزن عن الذوق السليم)[6] فما يكون للمتلقي إلا أن يذعن لهذا التحديد غير المقنع فارضا عليه تقبل الفكرة

على نصوص شعرية لشعراء جاهليين أمثال الأسود بن يعفر وعروة بن الورد وعبيد بن الأبرص؛ ثم قال: (فما جرى من التزحيف هذا في القصيدة او الأبيات كلها أو أكثرها كان قبيحا من اجل إفراطه في التخليع واحدة ثم من أجل دوامه وكثرته ثانية) .[7]

وذكر من عيوب القوافي في التجميع ومثل له ببيت من شعر عمرو بن شأس والشماخ وكذلك فعل مع (الإقواء) مستشهداً بشعر القدماء . وإنه في شعر الأعراب كثير وهو لا يقع عند المولدون لأنهم عرفوا عيبه؛ من دون أن يكترث لأمر المتلقي، فلا يوضح له ولا يمثل بنماذج ولا يعلق على ما يطرحه بتمثيل شعري. وهكذا لا سلطة للمتلقي ولا سلطة للنص الشعري نفسه على قدامة إذ كيف عرف المولدون الإقواء ولماذا جزم بعدم وقوعه عندهم، هل كان يستند الى حجة إحصائية أو دليل منطقي يؤكد خلو شعر المحدثين المولدين من الإقواء، وإذا كان الامر كذلك فهل يعني هذا أنه ينتصر للشعر المحدث ويتحامل على الشعر القديم.. ولو أن قدامة وضع المتلقي/ النص ثنائية في رصده النقدي هذا لتوصل إلى نتائج لا تسلط فيها ولا إكراه .. ومثل هذا يصدق أيضاً على عيوب القوافي الاخرى اعني (الإيطاء والسناد) فقد عرفهما تنظيرياً ولم يمثل لهما إجرائيا الا ببيتين من الشعر فقط.[8]

إن خطورة التسلط النقدي تتأتى من أنها تحيل المتلقي إلى مستهلك سلبي محض؛ بدلا من أن يكون مشاركا له مثل ما للناقد من دور في التوجيه والحكم والتأمل والتعليل والاستقراء والاستنباط. وان خطورة هذا الموقف قد تفضي الى هجر المقروء وعدم تذوقه؛ وهذا ما يشكل قطيعة مع الشعر لا سيما في أغراض المديح والهجاء والرثاء والغزل الذي يتجه نحو التغني بالصفات الجسدية بدلا من الفضائل النفسية.[9]

ثالثا/ قاصرة أو سلبية

إن القراءة المعيبة عند قدامة هي قراءة مكتفية بالايجاز المخل، سواء من حيث التنظير أو التخييل والقصور الذي يوقع المتلقي في الحيرة والارتباك، فمثلا انه لما قدم الى ذكر العيوب العامة للمعاني اكتفى بالقول: إن عمومها كعموم النعوت التي قدم ابوابها وعددها في القسم الأول من كتابه .. ثم اكتفى بذكر فساد التقسيم ولم يمثل له، وفساد التكرير ودخول أحد القسمين في الآخر، وفساد المقابلات وفساد التفسير[10] فإذا وجد أن هناك تعارضاً بين المعاني(النعوت) التي سبق أن ذكرها ، والعيوب التي يعزم أن يذكرها ؛ نراه يفصل القول كأنه يستدرك على قراءاته السابقة أو كأنه يحس أنه قد قصر فيها. ففي عيوب ايقاع الممتنع فرق بينه وبين المتناقض فهذا الاخير لا يكون ولا يمكن تصوره في الوهم. والممتنع لا يكون ويجوز أن يتصور في الوهم[11] فهو يخرج عن حد الغلو الذي يجوز أن يقع الى حد الممتنع الذي لا يجوز أن يقع، واقتصر في التمثيل له ببيت واحد لأبي نواس:

يا أمين الله عش أبدا   دم على الأيام والزمن

ونرى في تعليقه النقدي على هذا البيت رؤية سلبية إذ يقول: ((فليس يخلو هذا الشاعر من أن يكون تفاءل لهذا الممدوح بقوله عش أبداً، او دعا له. وكلا الأمرين مما لا يجوز مستقبح..إن هذا وما أشبهه ليس

غلوا ولا إفراطاً بل هو خروج عن حـد الغلو الذي يجوز أن يقع الى حد الممتنع))[٢٠].

ومن مواطن التقصير والاقـتضاب أيضاً ما نراه في بعض قراءات قدامة من عدم إيفائه بالتعريف فضلا عن توجهه السلبـي في التمثيل والتعليق، من ذلك، مثلا، حديثه عن عيوب ائتلاف اللفظ والمعنى، ذكر منها الأول وهو الإخلال معرفا إياه بأنه (أن يترك من اللفظ ما به يتم المعنى) ومثل له بقول عبيد بن عتبة بن مسعود وعروة ابن الورد والحارث بن حـلزة. والثاني هو عكس العيب المتقـدم وعرفه((بـأن يزيد في اللفظ ما يفسـد بـه المعنى))[٢١] ومثل له ثم ذكر من عيوب ائتـلاف اللفـظ والوزن الحشو والتثليم والتذيـذب والتغير والتفصيل.. أما عيوب ائتلاف المعنى والوزن : المقلوب والمبـتور وسار على الشاكلة نفسها في الاقـتضاب والابتسـار. ومثل هذا يقال عن عيوب ائتلاف المعنى والقـافية وهي التكلف في طلب القافية والإتيان بالقـافية لتكون نظيرة لأخواتها في السجع. [١١]

رابعا/ نفعية. ادعائية:

ان هذا النمط من التوجه النقدي في قراءة الشـعر العربي قديمه وحديثه قد ينطوي على غايات نفعية يريد القارئ من خلالها الانتفاع بتأكيد النقـدية تارة، وفرض املاءاته على قرائه تارة اخرى؛ من دون أن يكون للقيم الجمالية او الفنية دور يذكر في التوجه النقدي ذاك؛ فهو يسعى الى افهام الشاعر أولاً كيف يبدع والمتلقـي ثانيا كيف يقوم الشعر الذي يسمعه؛ وبذلك يحيل فعل الابـداع إلى فعل تعليمي متناسـيا أن الإبـداع فعل يتمازج فيه الإلهام والموهبة مع الدربة والتطبع، منطلقا من وقوعه تحت تأثير المنطق الارسطي والفلسفة اليونانية.

وادعاء قدامة بأن له السبق والريادة في نقد الشعر، بـمعنى تخليص جيده من رديئه، يتعارض مع ما كان متعارفاً في عصره من مصنفات نقدية في نقد الشعر مثل عيار الشعر لابن طباطبا، ونقد الشعر للناشـئ الأكبـر المعروف بابن شرشير. وهو بادعائه هذا لا يسـيء إلى من سبقه فحسب، بل يسيء إلى شـعراء قـدماء، وهو واقع تحت تأثير الفلسفة والمنطق الإغريقـيين، يقـول الدكتور إحسان عباس: ((لا ريب في أن الثقافة اليونانية كانت من أبرز المؤثرات في قدامة بن جعفر فقد كان ممن يشار اليه في علم المنطق وعد من الفلاسفة الفضلاء)).

وقد أشار هذا الباحث أيضاً إلى مسـائل من مثل عدم اطلاع قدامة على نقد الشعر في القرن الرابـع وتحـديد الصفات الإيجابية حسـب نظرية الفضيلة الأفلاطونية، والعلاقة بين قـدامة وكتاب الشـعر لأرسـطو وانعدام الاهتمام بالحالة النفسية في نقد قـدامة، ولماذا لم يهتم بالسرقات على الرغم من احتفاله بـالمعنى [١١]، وانتهى الى القول: ((ذلك هو قدامة في النقد يقف موقـف العالم يسيء الظن بالقارئ فيضع له الأنموذج ليقـيس عليه.. لقد اراد أن يكون (معلم) النقد في تاريخ الأدب العربـي، كما كان أرسـطوطاليس في تاريخ المنطق...كان كتاب قدامة كالمعلم المتزمت.. وإذا كان كتابـه قـد لقـي من المهاجمين أكثر مما لقـي من المؤيدين..فإنه يمثل اجتهاداً ذاتياً مدهشاً وقـد كان موضع الرضى لدى الذين آمنوا بقيمة الفكر والثقافة الفلسفية)).[١٢]

الخاتمة

ان القراءة عند قدامة فعل ابداعي يوجه القارئ — بوصفه تصوراً ذهنياً في مخيلة الناقد وشكلاً ضمنياً في ذاكرة المبدع — توجيها واعيا وقصديا بناء على تصميم فكري، وإرادة ثاقبة في تحقيق أهداف غير معلنة، وقد تكون أحيانا مبطنة بدوافع مريبة سواء من حيث الاقتصار على التمثيل على بعض النماذج. الشعرية القديمة أو من حيث ادعاؤه الريادة في وضع كتاب في نقد الشعر، وأن من سبقه كان إما متخيلا او قاصراً — على حد وصفه —.

ومهما يكن من أمر فإن كتاب (نقد الشعر) يبقى إبداعاً عربياً يعكس التطور المعرفي الذي شهده القرن الرابع للهجرة من ناحية الفكر والثقافة والترجمة، وما إلى ذلك من صنوف الثراء الفكري الذي أغنى الحضارة الإنسانية عموماً.

الهوامش والمصادر

(١) ينظر لسان العرب، ابن منظور/ ج٢ -٩٣٧-٩٣٨.

(٢) نقد الشعر ، ابو الفرج قدامة بن جعفر تحقيق: كمال مصطفى / الطبعة الثالثة القاهرة ١٩٧٨/١٦.

(٣) ينظر: نقد الشعر/ ١٧٢-١٧٦.

(٤) ينظر: م.ن/ ١٧٧-١٨٠.

(٥) ينظر: م.ن/ ١٧٧.

(٦) ينظر: م.ن./ ١٨١ — ١٨٢.

(٧) م.ن/ ١٨٢

(٨) ينظر: م.ن/ ١٨٥ — ١٨٨

(٩) ينظر: م.ن/ ١٨٩ — ١٩٩.

(١٠) م.ن/ ١٩٩ — ٢٠٤.

(١١) ينظر: م.ن/ ٢١٣ — ٢١٤

(١٢) م.ن/ ٢١٤

(١٣) م.ن/ ٢١٨

(١٤) ينظر: م.ن/ ٢١٦-٢٢٤.

(١٥) تاريخ النقد الأدبي عند العرب (نقد الشعر) من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، الدكتور إحسان عباس دار الشروق للنشر الأردن ١٩٨٦.

(١٦) ينظر: م.ن/ ١٩٠-٢١٣.

(١٧) م.ن/ ٢١٤.

في نقد النقد..
عن التجريب في النقد الجزائري:
المنهج الإحصائي نموذجا

الأخضر قريشي
المدرسة العليا للأساتذة
بوزريعة. الجزائر

ماهي فلسفة النقد التجريبي ؟ وما هي أهم المبادئ والقوانين التي ينبني عليها؟ ومن هم أولئك الذي يتعاطون هذا الإتجاه ؟ وهل هناك مدونة واضحة المعالم لما يعرف بالنقد التجريبي الجزائري ؟

هذه بعض التساؤلات التي تشتغل عليها هذه المقاربة من خلال محاولة تحديد بعض إشكاليات النقد التجريبي الجزائري ، حيث اختارت نموذجا يتمثل في كتاب الأستاذ يوسف وغليسي المعنون بـــ : النقد الجزائريِ المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، لكن تمَّ التركيزُ على الفصل الثاني: المرحلة النصانية، وبالتحديد الجزء المتعلق بالنقد الإحصائي.

(critique statistique) حيث يمكن أن يُدرَج هذا المنحنى ضمن نسق النقد التجريبي، كونه في كل مرة يغير من أدواته وألياته، والأداة هنا هي الإحصاء. فهل الإحصاء في الممارسة النقدية غاية أم وسيلة ؟ ثم كيف هو التعامل مع المنهج الإحصائي؟

لقد رافق ظهور الإحصاء في الممارسة النقدية ظهور النزعة التجريبية العلمية في المدارس النقدية التي تسعى في تعاملها مع النص الأدبي – وفق الضوابط والإجراءات العلمية الصارمة – إلى الوصول بالتحليل النقدي التجربي إلى الدقة والضبط الصارم. إذا، كيف تعامل النقد التجريبي الجزائري مع إشكالية الإحصاء ؟ نلاحظ مغالطة ابستومولوجية في بداية التحليل ، تتمثل في قوله: "إن الإحصاء منهاج علمي وليس منهاجا فلسفي منهاجا فلسفيا" (1). والحقيقة إن المنهج الإحصائي هو أداة من أدوات التحليل المتنوعة، له فلسفة معينة، وبالتالي لا يمكن إبعاد الفلسفة عن أي منهج أو أداة، لأنها تدخل ضمن مكوناتها، وبالتالي حتى المنهج العلمي له فلسفة ولا يمكن أن يقوم إلا بها. وليس مثلما يعتقد الأستاذ يوسف وغليسي (إن الإحصاء مجرد منهاج علمي) خال من رؤية فلسفية. لأن هذه النظرة تختزل وتقزم أكثر مما نحاول أن نتعمق في فهم الظاهرة الإحصائية من خلال عزلها عن فلسفتها. فهي قبل كل شئ ظاهرة معقدة ومركبة، ومن هذا التعقيد والتركيب في أدواتها وألياتها تستمد فلسفتها.

أما عن المغالطة الثانية، فتتعلق بطريقة سير المنهج الإحصائي، وقبل ذلك ضرورة ربط مفهوم الإحصاء، وما هي أهم الخطوات المتبعة في الدراسة. حيث قسم يوسف وغليسي الدراسة الإحصائية إلى مرحلتين:

1 – مرحلة الإحصاء*، وفي هذه المرحلة يتم رصد الظاهرة المدروسة "إحصائيا بحساب نسب تواترها، ومقارنتها بنسب أخر ى في إطار العينة

نفسها، إن شاء ذلك، ويمكنه الاستعانة – حينها بالجداول والرسوم البيانية" (2)
أما بالنسبة للمرحلة الثانية ، فهي :

2- مرحلة ما بعد الإحصاء :

وفيها يرى الأستاذ يوسف وغليسي ضرورة وجود قطيعة أو شبه قطيعة بينها وبين المرحلة الأولى على أساس أن بداية المرحلة الثانية مرهون بتفسير المادة الإحصائية، حيث "يبدأ المنهج الأشمل وتنتهي مهمة الإحصاء، لأن التفسير – كما يقول علماء الإحصاء – عملية ليست ذات طبيعة إحصائية ، وهو ليس من واجب الإحصاء" (3). إن مقدمات مرحلة ما بعد الإحصاء لا تكتمل إلا في وجود مرحلة الإحصاء أو المادة الإحصائية، وبالتالي لا يمكن أبدا الفصل بين الإحصاء وتفسير الإحصاء. صحيح إن الناقد لا يترك الجداول والأرقام تقرأ نفسها، لكن قراءتها تنطلق من المادة الإحصائية وتنبني عليها، وتؤول على ما لاحظته في الجداول والبيانات و... إلخ. لكن أثناء سير هذه العملية ثمة مغالطة أخرى، فإذا كانت المرحلة الأولى تسعى لنقل وإحصاء الظواهر الفنية والمفردات والتراكيب و... إلح ،في جداول ووضع بيانات لها وتجهيز فئاتها وتبويبها و...إلخ. فهناك إشكالية محورية يتم إغفالها من قبل معظم المهتمين بالأدوات الإحصائية، وهي إشكالية ما يمكن تسميته بالعلائقية النصية، حيث إن عملية إحصاء المفردات والتراكيب والظواهر الفنية وغيرها... وأثناء نقلها إلى جداول تضيع علاقاتها التي اكتسبتها وهي في موطنها الأصلي أي النص. وبالتالي تكون قراءتها بمعزل عن النص ومن خلال الجدوال والبيانات قليلة النتائج. وعليه، لا نجد غرابة عندما يصل الأستاذ يوسف وليسي، وغيرُهُ إلى النتيجة التالية، والتي تقول: "ويمكن القول إن

الإحصاء –سواء عليه أكان منهجا أو لم يكن– قد مُنِيَ –عند أهله– بخية أمل كبرى في النقد الأدبي وخارجه"(4).

لكن في الحقيقة إن الإحصاء لم يتلق أي خيبة كبرى في النقد ولا خارج النقد، إنما الخيبة كل الخيبة في العقل الذي يدعي استعمال الإحصاء، وهو لم يفهم منه شيئا يذكر، وبالتالي تكون قراءته للمادة الإحصائية ناقصة لأنها لم تراع المعطيات السابقة خاصة ما يعرف بالعلائقية النصية. لأنه كان من الضروري أن نفهم أننا أضعنا العلائقية النصية أو نظام العلاقات النصية أثناء تجهيز فئاتها في جداول. وكان علينا أن نراعي هذه النقطة ذات الأهمية القصوى، كما أن الأدوات الإحصائية التي يستعملها النقاد تركز على إحصاء المفردات أو التراكيب أو الظواهر الفنية أو غيرها... بيد أنهم يغلقون الباب أمام مسألة العلاقات وبالتالي، فإن الجداول والبيانات و...لا تلخص ولا تحدد كيفية تموقع وتموضع نظام العلاقات، بقدر ما تركز على الظواهرالتي يتم إحصاؤها وهي معزولة، ولا تهتم بها وهي في حركية تفاعلاتها. هذا التفاعل الذي عجز الجدول و البيان الإحصائيان عن نقله وإخراجه من النص ، وهنا مكمن المفارقة.

يقدم الأستاذ يوسف وليسي تجربة الدكتور محمد ناصر بنوع من التفصيل مقارنة مع نقاد آخرين أمثال الأستاذ عبد القادر القط والأستاذ عبد المالك مرتاض وغيرهم ... حيث ركز تحليله على تجربة تطبيق المنهج الإحصائي عند الدكتور محمد ناصر المتعلقة بالشعر الجزائري الحديث. وذلك من خلال كتابه المعنون بـــ"الشعر الجزائري الحديث – اتجاهاته وخصائصه الفنية"، حيث راح يعدد بعض الأخطاء الإحصائية الحسابية التي وقعت فيها الدراسة السابقة، وإن كانت ملاحظات مهمة، بيد أن هناك بعض التساؤلات

حولها. يقول الأستاذ يوسف وليسي، وهو يتابع تجربة الدكتو محمد ناصر مايلي : "حيث انتهى إلى أن البحر الكامل يحتل الريادة بنسبة 70.96 % يليه الخفيف (64.57 %%) ثم الرمل (59.77 %" (5).

لكن ثمة تساؤلات، ما فائدة وما دلالات هذه النسب ؟ وقبل ذلك كيف نربط بين البنية العروضية والبنية المفهومية للنص ؟ ثم كيف نفسر ونؤول النسب المئوية والمادة الإحصائية ؟ ولماذا يحضر البحر الكامل بنسبة (70.96%) وتغيب بحور أخرى ؟ وما علاقة ذلك بالنص أولا ثم بالتجربة الحياتية للشاعر ثانيا ؟ ثم كيف نموقع هذه التجربة الشعرية ضمن خريطة الشعر الجزائري الحديث ؟

لقد غابت مرحلةٌ مهمَّةٌ في المنهج الإحصائي المطبَّق على الشعر الجزائري الحديث والمتمثلة في قراءة وتفسير المادة الإحصائية والنسب المئوية، خاصة وأن الأستاذ يوسف وليسي كان يركز عليها في مدخله النظري، ومن هنا ليس غريبا أن يفشل الإحصاء في الممارسة النقدية خاصة تلك التي تغيب منها قوة التحليل والربط بين الحقول المعرفية كالإحصاء من جهة والنقد الأدبي من جهة ثانية.

لقد نجح الإحصاء في كثير من الحقول المعرفية الإنسانية كعلم النفس وعلم الاجتماع وعلم الجغرافيا وغيرها .. لكن تطبيقات الإحصاء في الممارسة النقدية مازال يكتنفها كثير من الغموض، ومن بينها عدم وجود استراتجية واضحة المعالم في استعمال الإحصاء. بل إن كثيرا من النقاد يعتقدون أن مجرد إحصاء مفردات أو عبارات أو... قد طبق المنهج الإحصائي، وينسى أن من المبادئ الأولية البسيطة ضرورة تحديد: الوحدة الإحصائية والمجتمع الإحصائي، والظاهرة الإحصائية والعينة وأنواع المتغيرات والنزعة المركزية

و.. إلخ. وهذا ما يغيب في معظم الدراسات النقدية التي تنحو منحى احصائيا. ثم كيف يمكن القول إنها تطبق الإحصاء ؟ هذا أولا. أما ثانيا ، فإن الإحصاء وسيلة وليس غاية في الممارسة النقدية وغايته هي قراءة وتفسير وتأويل ما تم احصاؤه وذلك من خلال ربطُ النص بالمادة الإحصائية، وليس بعزلها مثلما يعتقد الكثير، زيادة على الأخذ بعين الاعتبار نظام العلاقات الذي يغيب من المادة الإحصائية أثناء عملية التفسير والتأويل، لأن النقد الإحصائي ظاهرة معقدة ومركبة ولا يمكن فهمه إلا من هذه الزاوية.

الهوامش :

1- يوسف وليسي : النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية ، إصدارات رابطة إبداع الثقافية ، الصندوق الوطني لترقية الفنون والآداب ، وزارة الاتصال والثقافة ، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية الرغاية ، الجزائر ، 2002 ، ص 181

* هذا التقسيم من وضعنا وهو استنتاجي ، حيث لم يذكره الأستاذ يوسف وليسي على أساس المرحلة الأولى والثانية .

2 المصدر السابق ، ص 181 .

3 – المصدر السابق ، ص 181 ، 182

4- المصدر السابق ، ص 184

5 – المصدر السابق ، ص 185 .



في نقد النقد

فاروق مواسي

■ يعرف قرّاء النقد وكتّابه أمراضاً أدبية. أرى من الضرورة التحذير منها وعدم الانبهار بها. وتتجلى هذه الأمراض في أساليب النقد المتبعة لدى الكثير من النقاد وعلى أكثر مستوى.

من هذه الأساليب الأسلوب الذي أدعوه (الفضفاضي). يتبدى ذلك في وصف كلمات وعبارات دون رصيد أو دقة، ومن ذلك ما يقوله الزيات في تقويم شعر امرىء القيس: «جزل الألفاظ كثير الغريب جيد السبك، سريع الخاطر، بديع الخيال صادق التشبيه». وقد سخر محمد النوهي في كتابه «ثقافة الناقد الأدبي» من مثل هذه التشبيهات إذ يقول: «وعبث أن تحاول أن تسألهم ما معنى هذا كله. ما معنى تجهم المعاني؟ وكيف تتجهم المعاني؟ وما هي هذه الديباجة التي يصفونها بالحسن تارة وبالصفاء أخرى...» (ص ٢٢).

ونكتشف نحن فضفاضية العبارات وانديتحها إذا حاولنا ترجمة ما يقال إلى أية لغة أخرى بل إلى لغتنا نحن، عندها ندرك أن العبارات الانشائية فيها تعميم لا يسمن ولا يغني أمراً، وكثير مما كتبه ايليا حاوي على هذا النحو.

وقريب من هذا الأسلوب، الأسلوب (الشاعري) الذي يصلح لأن يكون نصاً أدبياً آخر أكثر من كونه نقداً. ولأسق مثلاً من كتاب «الرمز والرمزية» للدكتور محمد فتوح أحمد:

«وقد تركت خطى البارودي على رمال الشعر العربي آثاراً ترسمها من تلاه من الشعراء ولم يفلت شوقي، الذي جمع إلى فحولة الملكة الشعرية حساسية مذهلة بأسرار النغم الموسيقي وتحكماً أصيلاً في ناصية الأسلوب الشعري، ولكنه ـ في معظم تجاربه ـ يغترف من تلك الدنان التي اغترف منها البارودي» (ص ١٤٨).

وهذه الاستعارات والمجازات اللغوية في النص السابق كانت تزييناً وتدبيجاً أكثر من كونها لغة علمية محددة.

أما الأسلوب (الغيبيّ) فهو الناشىء عن ضبابية واضطراب وافتعال، ناء عن جوهر التجربة والمعرفة الحقة. وقد قال (بوالو) الفرنسي «إن ما يدرك جيداً يعبر عنه جيداً، وبوضوح». فإذا انعدم التصور الحسي للميزات المادية، انعدم التنظيم الشكلي للتصور، وانعدم بالضرورة التعبير البيّن. ولأسق مثلاً على هذه الضبابية مما كتبته د. خالدة سعيد في كتابها «حركية الابداع» (ص ٢١٠):

«إذا كان نجيب محفوظ قد كتب ملحمة التحول، وبرهن على أنه يتحسس تراجيدية البعد الاجتماعي فإنه لم يبلغ اللحظة التراجيدية، لأنه لم يفارق موضوعيته. ولا اهتزت عنده مسافة الشهادة، ففي كل موقف تراجيدي لا بد من توتر معين، من زمن مباغت يسقط منظار الرصد ويعدم المسافة بين الشاعر والموضوع».

وعلى الذي يكابر ويدافع أن يترجم هذا النص إلى لغة العمل.

أما الأسلوب (البنيوي المتكلف) فهو آفة العصر. هذا النوع من البنيوية الذي يسوقنا شططاً، فلا يؤدي إلى مؤدىً ويمنطقية، وإنما ثمة أسهم ودوائر ومربعات واشارات ومجرد كلمات «تدوخنا». ولا بأس من مثال اجتزئه من كتاب «شربل داغر» «الشعرية العربية الحديثة» (ص ٨٥):

«التشبيه يستمر بين الأرض والمتكلم مشيراً هذه المرة إلى الازدواجية المماثلة بين الطرفين التي يمكن أن نرمز إليها بالصورة التالية:

المتكلم	الأرض
اليأس = الرجاء	الخريف = الربيع

أريد ولا أريد «الازدواجية» هذه تتأكد في السطر الأخير، لا بل يعلن المتكلم عنها بوضوح».

إن مشكلتي مع كثير من هذه الكتابات أن المؤلف يثبت بطريقته أن أ = أ ولكنه غالباً لا يقول لي: ما بعد ذلك؟ وما علاقة ذلك بالمحتوى والمضمون؟ وما هو الجديد في قوله وأين الدقة التي لا تحتمل عكس ما ذهب إليه؟



ولا بد بعد هذا من أن أؤكد أن النقد القويم هو الذي يدعونا إلى تذوق النص أولاً، وذلك بعد أن تذوقه الناقد، وعالج النص منه وفيه، فتساوقت مع قراءته معرفة سيكولوجية أو اجتماعية أو بيوغرافية.. الخ. فيعلّم الناقد عبر هذا النص ولغته كما يضيء. ولا ضرورة أن يلتزم الناقد منحى أو منهجاً ثابتاً، وانما النقد حوار جدلي بين الناقد والنص، يقول الواحد للآخر ما يثري تجربة المتلقي وما يوضح أمامه معالم الطريق، ولكل نص مفتاحه. □



مصر
القاهرة
العدد رقم 122
15 يناير 1993



قتل اليوتوبيا

فتأتي هذه الرواية في سياق أعمال إبراهيم عبد المجيد كنتيجة لأعماله السابقة التي دأب فيها على تصوير وتجسيد التشويه الذي أصاب الذات المصرية في الداخل، وحرص على تصوير الطقع القهري والتدميري على أبنائه، نجد هذا في «المسافات»، و «الصياد واليمام»، والشجرة والعصافير، وليلة العشق والدم، وبيت الياسمين. وتبدو هذه الرواية وكأنها استكمال للقصة الطويلة (بيت الياسمين) لأن ملامح الراوي / الشخصية الرئيسية في الرواية والقصة الطويلة تكاد تكون واحدة فكلاهما يراقب ما يدور من مظاهر الحياة ويبحث من خلال هذه المشاهدة، عن مشكلة إمكانية الحلم. والجديد في هذه الرواية بالنسبة لأعمال الكاتب، أنها تنتقل من الوطن، المكان الذي تدور فيه أغلب أعماله إلى قطر عربي آخر، وهو السعودية، فصارت الأرض - هنا - تقتل الحلم، فلعلها لا يكون الحلم هناك، ولكن نكتشف - معه - عبر الرواية، أن الحلم يقتل هناك أيضاً، وأن الرحيل إلى البلدة الأخرى، كان حتماً على مستوى الوعي، لكن الواقع هناك له سمات مختلفة، تهدم وتدمر ليس الحلم فحسب، وإنما بنية الإنسان الداخلية أيضاً. ويبقى الحلم بالبلدة الأخرى - المجال الذي يمكن أن تحلم من خلاله - غير موجود، وكأنه يوتوبيا، أي مكان غير متحقق في الواقع، ولكنه تصور عام في الذهن، يصبح ألا يمكن تحقيقه هنا أو هناك. فالرحيل المكاني من هنا إلى هناك لا يحقق البلدة الأخرى، ولكن الرحيل من الوعي المجرد إلى الوعي المتحقق هو الحقيقة التي نتوصل إليها عبر الرواية، أي كيف نحول ما يبدو مجرداً ومستحيلاً إلى ممكنا على أرض الواقع ... البلدة الأخرى التي تتحقق فيها إنسانية المصري والعربي، تكمن في داخله، في إرثه الطويل للآلام عبر حضاراته المختلفة، وليست حلاً سحرياً يأتيه من خلال فعل السفر، هي إمكانية قائمة مادام الإنسان قادراً على خلق صورة الحياة التي يريدها.

هناك كثير من الأعمال الأدبية القصصية والشعرية، التي تناولت موضوع الهجرة إلى بلاد الخليج، وانعكاسات هذا على الداخل، نجد هذا لدى الشاعر القليل، وعلاء الديب، ومحمد عبد السلام العمري، وادريس علي، ومحمد المخزنجي، وكل هؤلاء ممن اهتم بالهجرة إلى الداخل، والدخول إلى معارة الذات والانكفاء عليها، فبعد انهيار المشروع القومي، وما تبع ذلك من وجود انشطارات عميقة في الجسم الاجتماعي للمجتمع، وبعد مرحلة الانفتاح أصبح الفرد مأزوماً، وصار النزوح الجماعي، إلى البلاد الأخرى، هرباً، أو يأساً من مواجهة الداخل، ومن لم يستطع السفر، اختار بين الموت، أو الهجرة إلى داخل الذات. وكان المصير الوحيد للجماعات العريضة هو الهروب بأشكاله المختلفة، المقنعة، أو الصريحة ولم يتم تناول هذه القضايا مجتمعة على نحو صريح، كتجربة متعددة الأبعاد إلا في هذه الرواية «البلدة الأخرى» لإبراهيم عبد المجيد، التي تبدأ - عبر فصولها الثلاثين - من رحلة السفر، النزول إلى أرض المطار في السعودية، لتنتهي بالمطار أيضاً، ولكن في القاهرة، ولذلك فهذه الرواية تشترك مع الروايات الأخرى في تناول الموضوع، لكنها تختلف عنهم في تركيزها على تجربة السفر، بوصفها حلماً، وتضعه موضع الاختبار، وتعرض للتجربة، اصطدام الوعي المهاجر / بأرض جديدة، لها سماتها وملامحها البشرية والجغرافية المختلفة، ويُحسب للكاتب هنا، كمكاتب ريادي في تناول هذا الموضوع الشائك، الذي يجري في وقت، قد تأخر فيه الأدب عن رصد هذه الظاهرة الإنسانية التي لها أبعاد حضارية واجتماعية ونفسية ...



إبراهيم عبد المجيد

وقد ظهرت آثارها في الواقع المصري على نحو جاد وصريح وطرحت هذه الظاهرة نفسها كبديل لمواجهة الواقع أو تغييره وقد كشفت رواية (الطفل بلا دموع) عن عمق التشويه الذي أصاب الشخصية المصرية من جراء الاستسلام لهذا المسلك، وأبرزت أعمال قصصية أخرى متفرقة أبعاداً للموضوع، لكن لم تطرح إمكانية اختبار هذا الموضوع بشكل جذري، على النحو الذي نجده في هذه الرواية .. والسبب الرئيسي الذي جعل الرواية تنجح في طرح السؤال الصعب، هل

الإشارات والتنبيهات

السفر هو تحقيق الحلم الإنساني في خلق أبسط شروط الحياة؟ أو هو وهم (؟) لا يعادله ما يجنيه الفرد من تشويه، قد يصل إلى حد أن يفقد حياته بالمفهوم المعنوي والمجازي والحقيقي (٢). فآلية الكتابة التي لجأ إليها القاص، هي التي جعلته يتميز في طرحه لهذا الموضوع. فالشخصية الرئيسية - وهي الراوي - قد تبدو محايدة، ولكنها ليست كذلك، لأنها تقرأ نفسها في الشخصيات الأخرى التي تعيش نفس مواقفها، فهي شخصية ممتدة، أو ذات كلية تظهر ملامحها من خلال الآخرين. فالراوي يجيب عن أسئلته الشخصية من خلال تأمل المواقف التي يمر زملاؤه بها. وبنية التماثل بين الشخصيات في رحلة سفرها من أجل تحقيق شروط الحياة/ الحلم الإنساني البسيط، يعبر عنه القاص من خلال إختلاف ردود أفعالها تجاه ما يمرون به من أحداث. فالإختلاف داخل التماثل خلق حيوية داخل النص، ساهمت في استجلاء جوانب كثيرة لتجربة السفر، والتغيرات المختلفة التي تترك ملامحها على من يسافر. والقرار الذي اتخذه الراوي في نهاية الرواية بعدم العودة، لم يكن نتيجة لخبراتها الشخصية، لأنه لم يقع تصادم مباشر بينه وبين أصحاب العمل - ولعل البلدة - وإنما كان نتيجة لخبرات أصدقائه وزملائه الذين قد فهموا نفسه فيهم. والراوي بهذه الملامح، هو قاسم مشترك في الرواية المصرية المعاصرة، فيأخذ شكله الواضح لدى محمد مستجاب، في «التاريخ السري لنعمان عبد الحافظ»، حيث تبدو الشخصية تعاني العلة ونجدها في قصة ابراهيم عبد المجيد الطويلة «بيت الياسمين» التي تراقب ما يدور حولها. ونجده لدى إبراهيم أصلان في «وردية ليل». فلم يعد الرجل هو موضوع القص، وإنما اللا بطل، أي الشخص العادي، وحداثته تلك هي التي تصنع مفهومه الحداثي، لأنه يجسد لحظات الخروج عن المألوف وفتح آفاق جديدة للقص، حتى لو كان مغشوشاً، أو يفتقد القدرة على الفعل. والملمح الرئيسي لهذه الشخصية هنا هو الاهتمام بما يدور، والتطلع برغبة محمومة لفهم ما يحدث، وتكوين صورة عن العالم، بينما اللا مبالاة تنطوي على إدراك مبالغ فيه للذات، على النحو الذي نجده في القص الوجودي، بينما هنا لا تشعر بتضخم الذات، وإنما تواضعها، وإدراكها أنها جزء من كل تنتمي إليه، هو مجموع البشر الذين يشكلون نفس المعنى الذي تنتمي إليه الشخصية. وكأن القص المصري قد سجل الجانب السلبي للشخصية المصرية في تاريخها الراهن، بعد انهيار مشروعها الاجتماعي، فلم تعد ترى نفسها مركزاً للعالم، أو مركزاً للفعل، وإنما سلوكياتها هي ردود أفعال لما تتعرض له. وكأن الواقع الاجتماعي والسياسي قد طرح من إرادة الفعل لدى أفراد المجتمع. فالراوي في «وردية ليل» يراقب ملامح البشر، ويرصد الطابع التدميري والقهري للمكان الذي يلتقي فيه عدد من البشر للعمل ليلاً في مكتب التليغراف ... هذا ملمح ينبغي التوقف عنده، لأنه يجسد الرواية المضادة للبطل، والتي تكتشف البطل فيها حالات من التوجس والحذر وعدم الاحساس بالطمأنينة، فلا يركن إلى شيء.

ويعتمد القاص في بنائه للرواية على ثلاث دوائر، دائرتان منها تنتميان للمكان الذي تدور فيه أحداث الرواية، والدائرة الثالثة تنتمي للذاكرة - على مستوى الزمن - وإلى الوطن القابع هناك، ويحمله البطل في داخله. والدائرة الأولى هي دائرة من يلتقي بهم الراوي في المنزل بعد العمل، وهي تضم شخصيات عديدة، مثل: وجيه وسعيد وفاروق، ونبيل ومنصور وعابد وراشد وتمثل كل منها امكانية، من امكانيات التعامل مع المكان الجديد للعمل، وردود أفعالهم قد دارت في خاطر الراوي، وهي بالتالي تمثل حالات للتفكير مر الكاتب قد لجأ إلى هذه الحيلة الفنية لكي يبتعد عن الإستغراق في المباشرة التي تطرحها تجربة الراوي. فكثيراً ما تتساءل احدى الشخصيات في المنزل: ما الذي أتى به إلى هنا؟ كصيغة من صيغ التعجب والدهشة، فلماذا قبل العيش هنا، بشروط حياتية جديدة؟، وما دامت هذه الشروط تُوقع بالراوي في فخ جهنمي، تختبر لديه قدرته على الاحتمال والجلد، ولذلك تبدو هذه الشخصيات كلها وكأنها خريطة لملامح الشخصية الكلية من شخصيات الوطن العربي التي تحلم بالهجرة، لمعالجة ما تعانيه من مشاكل اقتصادية واجتماعية.

والدائرة الثانية هي دائرة العمل، يراقب فيها الراوي علاقته بأصحاب العمل، وشخصياته والعاملين في هذا المكان من الجنسيات المختلفة. وإذا كان في الدائرة الأولى يرى نفسه بوصفه جزءاً من مشاعر وطنية تنتمي لوطن واحد محفورة ملامحه في وجدان كل منهم، فإنه في العمل، يرى ذاته جزءاً من انسانية كادحة على مستوى الكرة الأرضية، تتحدث لغات مختلفة، ولكنها تشترك في انتمائها للحاجة والعوز والفقر،

وتسعى إلى تحقيق شروط بسيطة للسكن والزواج وإطعام الأطفال . وفي الدائرة الثالثة هي دائرة زمانية ومكانية . تنتمي للماضي ، للمكان الذي أتت منه هذه الشخصية . وهذه الدائرة الثالثة هي الإطار المرجعي الذي يقيس من خلاله الراوي مدى التغير الذي أصاب حواسه وعاداته الحياتية والنفسية . و لذلك يقول الراوي في صفحة ٣٨ من الرواية .

« صرت أحب التليفزيون وأتابع كل برامجه . لم يحدث في مصر أني ضبطت نفسي متلبساً بالإهتمام بالفرجة على التليفزيون . هنا تنمو بيننا علاقة غير مفهومة . هنا أكاد أتخيل أن برامجه حقيقية تدور حولنا . وصرت مغرماً بالفرجة على حلقات رجل بستة ملايين دولار . التي تبث أكثر من مرة في الأسبوع . لم أهتم قط بها في مصر . هنا شاهدت ثلاث حلقات ضخمة . وأمس أعلنوا قراراً بعدم عرضها مرة أخرى بسبب حوادث في الرياض والدمام ..... كل شيء تافه في التليفزيون هنا صار يأسرني . بثوا فيلم فارس بني حمدان مرتين . وفي المرتين رأيته كأني أراه لأول مرة .

فالراوي يرصد هناء التغيرات التي تحدث في سلوكه بالنسبة لسلوكه هناك . ولذا يقول أيضاً « صرت أحب البيت . وأرفض كل دعوة للخروج منه . حتى لو كانت دعوة عشاء عربي مما يتكرر كثيراً » ....

« ينتهي الإرسال التليفزيوني وأدخل حجرتي أقلب في الصحف والمجلات » .... وكأنه في المنزل ينتمي إلى نفسه . ولا ينتمي للمكان الجديد الذي هاجر إليه . وهذه الملامح نجد أمثالاً أخرى قد توقفت عندها . فنجدها لدى أبو المعاطي أبو النجا في كتابه الوهم والحقيقة والجميع يربحون الجائزة ونجدها أيضاً في شمس بيضاء لعبد السلام العمري . وكأنها سمات يتوقف عندها القص المصري بشكل خاص . إنه مهموم برصد التحولات التي تطرأ على الشخصية المصرية من جراء معاشرة ثقافة ـ جديدة . فالراوي هنا يمثل ثقافة . ويلتقي من خلال المكان بثقافة أخرى . والرواية تطرح طبيعة العلاقة بين الثقافتين .

والنص هو بناء تركيبي . يتكون من مستويات متعددة . لأن القاص لم يكتف بالتوقف عند النسيج الفردي . من خلال تحليل النسيج الذاتي لإسماعيل وارتباطه بمسائل الأفراد . وإنما يتجاوز هذا لعرض ثقافة الشارع الجديد مثل تصوير مشاهد تطبيق الحد . وجماعة الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر . ووصف الشارع العام وما يموج به من حركة وشخصيات من مختلف الجنسيات التي جاءت من شعوب الجنوب الفقيرة للعمل من خلال روح كرنفالية تتحرك فيها المجموعات البشرية في مساحة محدودة من الزمن بعد فراغها من العمل . وفي مساحة محدودة من المجتمع الذي يخرج للشارع الحار . لممارسة الشراء لكل السلع التي يحتاجها المرء ولا يحتاجها . والصورة التي يقدمها القاص مختلطة بالصور المستدعاة من الإطار المرجعي للذات من ذاكرته فصورة الشارع تذكره بشوارع الإسكندرية . وجنسيات القادمين تذكره بالمماليك وقوافل الحجاج . فالراوي يرصد العالم ـ ليس كما هو ـ وإنما من خلال ثقافته البصرية المختزنة في داخله .. « لم تدهشني أعداد السيارات والأتوبيسات . أدهشني أولئك القادمون على الأقدام . وكأننا بعد لم نفارق العصور القديمة التي قرأنا عنها . وعن قوافل الحجاج القادمة مشيا من المغرب والأندلس . أو على ظهور الجمال . والخارجة من مصر تحرسها قوات من المماليك ص ٨٦ وفي وصفه للشارع تختلط البشر بالأشياء . بالسلع . بالأرض . وبالأصوات التي تأتي من التليفزيون والكاسيتات .. وكأنها صورة سمعية بصرية لمظاهر الحياة الخفية بتعريف الحياة الصاخبة في تلك البلاد .

وبالإضافة إلى هذا المستوى الوصفي . الذي يحاول فيه القاص إخفاء الطابع القصصي على تساؤلات الذات من خلال وصف الشارع مختلطاً بصور الذاكرة . وبالإضافة إلى المستوى الوجداني . الذي يعبر عن نفسه في بعض الفقرات الشاعرية ـ للصور المختلفة التي تقدم أثر العالم على ذات الراوي . فإن هنالك المستوى التسجيلي للأحداث السياسية المعاصرة لأحداث الرواية . وهذا المستوى يفصح عن وجود ثلاث صور للزمن في داخل الرواية . الصورة الأولى الزمن الموضوعي الذي يعبر عنه في الترتيب التتابعي للأحداث . ومن خلاله تتطور الرواية من نقطة إلى أحداث عبر الأحداث التي تحدث للراوي للشخصيات الأخرى التي يهتم بها الراوي إسماعيل . والصورة الثانية للزمن هي زمن الشخصية الخاص الذي ينتفي عنه الإطار الموضوعي للتتابع وتلجأ فيه الشخصية للماضي لتعين لها على إدراك العالم من حولها . لأن الزمن الماضي هنا يقدم منظومة كاملة تجيب عن أسئلته . وتعينه على فهم ما يدور حوله . والزمن الخاص هنا هو الماضي والحاضر . والمستقبل قلما يشير إليه . بل ويندر وجوده . سوى في اللحظات التي يتذكر فيها الراوي أمه

وتخيلته حين يقدم لهما «هدايا السفر» والدلالة هنا غياب المستقبل، أو الحلم بالزمان الآتي. هو الشكل والعلاقات التي نشأت من خلاله تلك المستقبل أو الحلم. والزمان الثنائي الماضي والحاضر. وينتفي هنا صفة المستقبل هو مقصود من القاص لكشف أبعاد التجربة واختبارها وليس الهروب من مواجهتها، أو التأسيس عليها لبناء عالم جديد.. والصورة الثالثة للزمن هي الزمان السياسي، إذا صح التعبير، فالقاص حريص على تسجيل الأحداث السياسية التي أثرت على المنطقة وكانت موازية لأحداث الرواية. وكان الرواية تؤكد أنها لا تغفل هذا الجانب، رغم أنه لا يقدم تأثيراً في أحداث الرواية أو تغييرها. فالقاص ـ من خلال الراوي ـ ينقل إلينا أحداث عن «تو القطار على بوشو» وأحداث السادات، ومقتل دايفيد، وسجن الفلسطينيين في أيلول الأسود، وإسرائيل، والطائرات الأمريكية التي تسرح في المكان».. وهنا نستشعر أن هناك توحيداً بين القاص والراوي في هذه المواضع، لأنه يجعل من وعي الراوي اسماعيل وعياً مختلفاً قدراً من الفهم وتأويل ما يحدث رغم عجزه عن الفعل طوال أحداث الرواية. وهذه المستويات الثلاث للزمن ـ الخاص والعام والسياسي تكشف عن هذا الطابع التراجيدي للرواية.

وهناك مستوى آخر من مستويات رؤية العالم في الرواية وهو مستوى الرمز، حيث يستخدم الحيوان مثل القرد، والكلب الأبيض الشارد الذي يظهر في لحظات معينة من الرواية. ليبين أن الكلب الأبيض هو رمز للحرية لأنه خارج عن منظومة الحياة التي تجبر اسماعيل على السفر. ومنظومة الحياة الأخرى في البلدة الأخرى «تجبره على العودة إلى القاهرة بدون رجعة».. وهذا المستوى الرمزي يوحي بطابع رومانسي للانفلات من أسر هاتين المنظومتين اللتين تحاصران حياة الراوي اسماعيل وتجبره على السفر والعودة.

وهناك مستوى آخر للرواية تكشفه اللغة. فالقاص اعتمد على آليات السرد والوصف في بناء عالمه من خلال ضمير المتكلم، وكان حضور الجملة الفعلية طاغيا في السرد، والجملة الاسمية في الوصف، والتعدد اللغوي الذي لجأ إليه القاص باستخدام اللغة الإنجليزية في الحوار، يكشف عن تمزق المجتمع والتشظي الثقافي. وهذه ظاهرة من ظواهر الحياة في مجتمعات الخليج. فالحضور اللغوي للغات الهندية والانجليزية والفلبينية والتايلاندية داخل الأسرة الواحدة، أدى إلى توزع الشكل الثقافي. لأن اللغة هي في أبسط حالاتها منطق التفكير.. والمجتمع الذي يتكلم مجتمع تحكمه هذه التعددية اللغوية في الحياة اليومية هو وجود الشكل من القيم الظاهرة والخفية في سلوك الأفراد.. فحين يكون المرء مع نفسه، يختلف عما يكون عليه في حضرة الآخرين.

والرواية تكشف عن أن التصور الذي يقدم البلدان العربية بوصفها تنتمي لثقافة واحدة هو تصور ساذج. فالحقيقة أن هناك ثقافات متصارعة داخل الوطن العربي، رغم انتمائها اللغوي. وعدم وجود الشكل الذي تعبر هذه الثقافات عن نفسها جعلها مضمرة في الكيان العام، وتعمل عملها فيه. والمقصود بالثقافة هنا صورة الحياة اليومية التي يعيشها البشر. فاسماعيل الراوي يختلف مع الثقافة هناك، ويختلف مع الثقافة هنا، وبالتالي فهو يبحث عن ثقافة جديدة، أي صورة جديدة لحياته، بعيدة عن تلك الصورة التي تصدرها له أجهزة الإعلام/ التي يديرها الصفوة في بلده، وبعيدة عن تلك الصورة التي وجدها هناك.

فالبلدة الأخرى هي الحلم بصورة أخرى للحياة. لكن القدرة على الحلم، والانفلات من أسر صورة الحياة هناك، أو هنا لم تعد متاحة.. وكأنه قدر لا فكاك منه... هل نطمح من القاص ابراهيم عبد المجيد بعد رحلته الروائية والقصصية أن يقدم هذه الإمكانية لثقافة ثالثة، تعبر عن تلك الثقافة الصامتة لدى الجماهير العريضة التي أفسدتها برامج التعليم التي جعلت المرء يرى أن الحياة لا يمكن أن تعاش إلا من خلال مفردات المستهلكات التي تنتج الحياة الاستهلاكية. هل يستشرف في أعماله القادمة مكاناً آخر غير تلك الأماكن التي وجدناها في بيت الياسمين، والبلدة الأخرى. ليدخل في منطقة جديدة لم يجرؤ القص المصري على اجتيازها للتعبير عن ثقافة جديدة: أي صورة مختلفة للحياة.. هو يملك الإمكانية... وأمل في الحلم!! والذي يجعلنا نحلم معه هكذا، أن جميع أبطال أو شخصيات الرواية، عادوا على متن الطائرة التي عادت به إلى القاهرة. وهذا يجعلنا نتساءل: هل الجميع عادوا بنفس قناعات الراوي، وكيف توصل الجميع إلى هذه النتيجة، وبهذا نفسر، أنه لايزال يقبع هناك الآلاف، دون ضجر.. والرواية نص مفتوح يطرح احتمالات عديدة لأنه لا ينتهي إلى النقطة التي بدأ منها وإنما لنقطة جديدة.

الرواية تتبع قضايا والتقاطيات كثيرة ، ليس على مستوى رؤية العالم فحسب ، وإنما على مستوى قضايا الفن القصصي أيضا . فلا يزال القص المصري - في بعض اتجاهاته - يتمسك بالشخصية المحورية لبناء العالم القصصي ، وبالتالي ما زال الوعي بالعالم تبع الإدراك الذاتي ، الذي يتأسس على مفاهيم ثابتة للقيم ، تتبع من الثبات النسبي للطبقة المتوسطة ، رغم حركيتها في الواقع الاجتماعي نحو الوراء ، وتطرح الرواية الصراع القائم داخل الثقافة العربية الحالية موضع التجسيد الفني ... ولذلك يُحسب لهذه الرواية أن تتبع كل هذا ... ولعل بذلك لوحة الرواية المصرية والعربية في الاهتمام بهذا الموضوع ، وتصبح لونا بجانب ألوان عديدة أخرى طرحتها أعمال سابقة في مجموعات قصصية ، كل منها يكمل الآخر

رمضان بسطاويسي



قراءة في جريدة دينية

في إصدار صحيفة جديدة - شأن كل الأفعال الإنسانية - لابد لها من مبرر وواقع ، ودائما ما يكون سؤال « لماذا ؟ » قبل أن يكون « كيف ؟ » عندما انتشر خبر صدور صحيفة جديدة أو التفكير في ذلك . فلست ممن يرحبون بصدور الجديد من الصحف لمجرد الإضافة إلى رصيد الصحف القائمة ، بل لابد أن تقوم الأسباب القوية المفروضة على ذلك الفعل ، وتستجيب لحاجة ، وسدا لنقص لا تسده الصحف التي تصدر بالفعل . وما لم تقم هذه الأسباب القوية - ومنها التعبير عن آراء ووجهات نظر جديدة لا تجد سبيلها إلى النشر بالطبع - يصير المطبوع تحصيل حاصل ومجرد اجترار وتكرار الموجود بحيث يكفي القارىء المترف عنها ويسأل حاله يقول : ما قل الكلام ؟ وقد يبدو الأمر صعبا للكثير من الأبرياء الذين لا يجدون تفسيرا لإقدام البعض على إصدار صحيفة جديدة مفتقرة إلى المبرر والدافع والضرورة ؟ لكننا نؤكد أن هيمنة البعض على إمكانيات وأموال لا يملكها هذا البعض ملكية خاصة هو الإغراء القوي وراء إصدار مثل هذا النوع من الصحف ؟ فالطبل الزاعق صخبا وضجيجا في الأفراح ليست لأصحابها بل « للمعازيم » الذين لا يتكلفون شيئا في الأفراح بل هي غنم لهم وغرم لأصحابها .

ما مناسبة هذا الكلام ؟ وهل هو المدخل المناسب للحديث عن صحيفة دينية جديدة طلعت علينا بعددها الأول منذ شهر ونصف ؟ الجريدة صدرت بأموال ليس لها صاحب ؟ فقد صدرت عن مؤسسة صحفية حكومية أو قومية إذا شئنا ، وحتى نتسق مع مدخلنا إلى الموضوع فعلينا أن نناقش بصراحة ، في مواد عددها الأول بحثا عن المبرر والدافع للصدور ، وحتى نتأكد من قيام الأسباب القوية لإنشائها ، ونتعرف هناك على الحاجة التي صدرت مستجيبة لها ولهفة بها والنقص الذي تسده عوضا عن الصحف والمجلات المتداولة . وبادىء ذي بدء فإننا - والحمد لله - لدينا أكثر من مجلة وجريدة موادها كلها تتعلق بالدين الإسلامي الحنيف ، وهي زاخرة بالمواد الدينية التي لا تترك شاردة ولا واردة إلا وجمعتها ، وهي صحف ومجلات بعضها مستقر ومنتظم بأرقام التوزيع ، وبعضها الآخر يسعى إلى هذا الانتظام والشيوع السعي الحثيث ، بعضها للأفراد وبعضها الآخر لأحزاب وهيئات . فإذا أضفنا إلى ذلك المجلات الإسلامية التي تصدر خارج مصر وتتداول داخلها أمكننا أن نقرر بثقة أننا لا نعاني فقرا في هذا النوع من الصحف والمجلات . حزب الأغلبية له صحيفة دينية ، وحزب العمل المعارض صحيفته تتبنى الاتجاه الإسلامي بالكامل وتناقش كافة أمور مصر والعالم العربي والعالم من هذا المنظور ، ولا ننسى بعد كل ذلك الصفحات والأقسام الدينية الإسلامية في صحفنا ومجلاتنا المحلية بكافة الألوان . فأين الحاجة الملحة بل أين النقص الذي تتداركه أحدث الصحف الدينية هذه التي صدرت منذ شهر ونصف ؟!

سوريا
الثقافة الجديدة
العدد رقم 305
1 مارس 2002

قديم فؤاد التكرلي المتجدد

رواية بقيت نصف قرن طي أوراق كاتبها

فاطمة المحسن

صدرت مؤخرا عن دار الجمل في المانيا رواية قصيرة لفؤاد التكرلي تحت عنوان (بصقة في وجه الحياة). كتب التكرلي هذه الرواية سنة ١٩٤٩ ولم يكن قد أستوى رائدا بين جيله من كتاب القصة العراقيين، فقد كان طالبا جامعيا في مقتبل عمره الفني حسبما يرد في مقدمة جديدة تصدرت العمل، ولكنه كان قد نشر بعض اقاصيصه في الصحف والمجلات العراقية في حين أحتفظ بهذا النص الى يومنا.

في مقدمته تلوح لهجة اعتذار عما ورد في قصته الطويلة هذه، حتى بعد مضي نصف قرن على كتابتها، فهو يذكر انها كانت من وحي شعوره بالافلاس والحصار والكبت، بل يضع عنوانا استنكاريا لها (مقدمة لنص ملعون).

غير ان القاريء يجد في هذا العمل تمايزا بين أعمال التكرلي الأخرى، بل أعمال كتاب القصة العربية من جيله سواء من الناحية الفنية او على مستوى الاسئلة الوجودية التي يحفل بها. مع ان كل الاوصاف التي ينسبها الكاتب اليه لاترشحه الى هذا الموقع المهم، فهو يقول في مقدمته: «هذا إذن نص نادر واستثنائي في مسيرتي الكتابية وهو الوحيد الذي عنيت بتقديمه لانه رغم فجاجته الفنية وسوقيته أحيانا وركاكة لغته، لايزال يذكّرني ليس بعالمي الذي اندثر بالكامل بل بوضعي النفسي المتأزم آنذاك».

والحق اننا نجد فيه تلك الحلقة المفقودة بين نصوصه التي حاولت تجاوز مواضيع القص العربي المتعارفة، ففؤاد التكرلي تورط في بعض كتاباته بما لم يكن في وارد كتاب القصة العراقية بل العربية من مواضيع، فمعظم شخصياته من النماذج السلبية او المشوهة التي يمكن ان يبغضها القارئ او يصعب عليه تفهمها. ولعله حاول من خلالها ان يتجاوز الخطاب القصصي الذي طغت عليه نزعة ما يمكن ان نسميه الاصلاح الاجتماعي، وهي واحدة من معالم الواقعية

التي وسمت مرحلة الخمسينات العراقية شعرا ونثرا. الابطال الايجابيون حسب المصطلح الماركسي، هم افضل معبر عن هدف القص في تلك الفترة التي انشغلت بالصراع الطبقي والنضال السياسي، وان حاول الكثير من القصاصين التنويع على تلك المواضيع على نحو مبدع متلمسين البعد السايكولوجي الذي رافق بدايات القص العراقي منذ العشرينات.

اختار فؤاد التكرلي في أول رواية قصيرة نشرها في كتابه (الوجه الآخر) تلك الشخصية التي تشعر بانفصالها عن الشرعة الاخلاقية، وكان اللافت في عمله هذا ان السارد لم يحاول التطفل على تلك الشخصية ليظهر موقفا معارضا او مستنكرا لأنانيتها وهروبها في المواقف الحاسمة من فعل الخير. وهو يعاود العمل على تلك الشخصيات الغريبة او الاشكالية في الكثير من قصصه القصيرة ويشتغل عليها وان على نحو مختلف في روايته (الرجع البعيد)، حيث يستخدمها رمزا لحقبة سياسية دموية في العراق.

لعل روايته (بصقة في وجه الحياة) التي خاف نشرها كانت مخاض تلك الاعتمالات الخطيرة في المجتمع العراقي التي لم يسمح بالتعبير عنها وان كانت في وارد اهتمامات الكتاب انفسهم مقتفين اثر الادب الطليعي في العالم.

قصة فؤاد التكرلي هذه امتحان شجاع للذات تؤدي بالكاتب الى مسارب فنية لانجدها في طبيعة القص العراقي أوانذاك، مع اننا يمكن ان نحتسبها تمهيدا لما جاء به التكرلي من أعمال لاحقة. فموضوع الجنس والمحرمات في هذا العمل حال دون نشره،وهو يشخص كتوطئة للأسئلة الخطيرة التي يتواجه فيها بطل القصة مع إشكالية الاشباع والحرمان. بل ان إشكالية الاشباع والحرمان تتحول الى مايشبه الغلالة الرقيقة التي يختفي بين طياتها صراع الانسان مع الموت. فعندما يتوصل بطل الرواية الى تسويات وسطية بين السيطرة على الغريزة والاستسلام لها، يكون قد أكتشف ناظم قوانين البقاء، معنى الحياة في محدوديتها وعرضيتها بل تفاهتها التي يلخصها في العنوان المباشر (بصقة في وجه الحياة). يتولى المؤلف عملية الابدال والاحلال في اللعب الروائي عبر عنصر المفارقة تلك التي يكتشف فيها البطل ان بمقدوره التحايل على الموت او الخواء الروحي الذي يشابهه، في الاصرار على تجاهله أو رفض فكرته التي تحكم وجودنا. فالجنس في هذه الحالة هو الاستمرار في الحياة التي توشك ان تذبل عند تقدم العمر وبحر من الحرمانات التي تمليها الحدود الفاصلة بين الفضيلة والخطيئة. ولعل دليلنا الى هذه الفكرة أن التكرلي لم يكن إباحيا على مستوى السرد التفصيلي قدر ماكان مهتما بضبط عمليات التحول الداخلي لبطله. فالتقنية هنا تزدوج وظائفها من حيث هي خطاب اعتراض موجه الى الخارج في وقت تسعى الى تلمس الاصوات المنوعة داخل الشخصية الواحدة،تلك التي تحمل وجهات نظر متعددة لا وجهة نظر واحدة.

يعيش البطل كهولة كئيبة بعد ان تقاعد عن عمله كموظف في سلك الشرطة وهو منصب يسمح له بممارسة سلطة تقرر مصائر الناس، غير انه لم يكن معنيا بهذا المنصب الا بمقدار مايجنيه من ارباح منه. تلك الاشارة الى وظيفة البطل تساعد المؤلف على ان يضع اللمسات

الاولى لما يمكن ان نسميه مجازا ذلك الجدل القانوني مع الواجب ونكرانه او التنكر له. ان ما يدركه من حياة التعطل الجديدة هو حالة السكون او الانتهاء التي يعيشها في عزلته عن العالم، معتكفا في غرفته الخاصة. لكنه يبدأ من خلال صحوات يأسه مراقبة زوجته التي ينفر منها وبناته الثلاث حيث يكتشف في صغراهن تفتح شباب ونضارة يباغته ويربكه. في خطواته الاولى يعرف ان فتياته يتولين الابقاء على مستوى معيشة العائلة عبر عمل هو اقرب الى الاعمال المشينة. من خلال تلك المراقبة يحاول اكتشاف قوانين الحياة بمحللاتها ومحرماتها، مستعيدا ماضيه الذي وفر له الحياة الرخية عبر الارتشاء في الوظيفة ومضاعفة موارده بالتحايل على القوانين. ان تسوياته مع الاخلاق كدوافع للسلوك هو المحور الظاهري لدوافعه، ولكنها تشكل في النهاية مادة ثرة للسبر السايكولوجي. البطل والحالة هذه يبذر اسئلة السخط على الاعراف والتقاليد الروحية منها والمادية، لتتشكل من خلالها خطوط شخصيته الناقصة او السلبية،بيد ان المفارقة الروائية او لعبة القص الدرامية تتكشف عن عملية قلب في موازين تلك اللعبة مع القارئ من اجل تحييده ازاء تلك الشخصية وصولا الى القبول بها او تفهمها وليس رفضها.

رهانات القص الجمالية تنبني على وعي متقدم برواية متباينة الوجوه، حيث يكون بمقدور الصوت الفردي التشظي الى اصوات متخالفة. فالبطل عبر مذكراته التي يروي من خلالها قصة حياته، يمسرح نفسه في شخصياته المنشطرة على ذاتها حين تخوض صراعها اليائس مع الرغبات المحرمة وكبحها، مع الكراهية والانفصال عن العائلة وهوس تجاوز الحدود في الاندماج بها. إن ما تعتمل به روحه من آلام، يجابهها بالصمت ومزيد من الانفصال عن العائلة والعالم الخارجي، ولكن وعيه يبقى ينشغل بتقليبها كي يخطو الخطوة الاولى خارج شرنقته. فالتناقض بين مظهره الصامت ومخبره كشخصية يربكها الوعي المرهف ويقض مضجعها، تشكل البؤرة الدرامية في العمل. يفتح البطل الصفحة الاولى في مذكراته بتمهيد يتصل بالخاتمة في حركة تدور على نفسها لتعود الى نفس المنطلق الذي بدأت منه، فالرواية تتحرك في زمن دائري هو زمن البطل الساكن، زمن اكتشافه النذير الذي يجعله معلقا على هاوية السقوط: «السكون عجيب هذه الساعة من الليل، الساعة التي تسبق انبثاق الفجر.. انبثاق النهار.. انبثاق الحقيقة. وأعجب من هذا السكون ذلك الهدوء النفسي الغريب الذي يوقد في داخلي دون حراك.. دون اضطراب كالماء الآسن الاخضر في المستنقعات العميقة. لم يمض وقت طويل منذ ان أقبلت فاطمة، منذ ان نزلت من سيارة التاكسي، منذ ان أرسلت ضحكة مكتومة قصيرة قبل أن تفتح الباب وتودع الزبون الغني». والحق ان ذلك الاكتشاف لا يشكل في مسار القص ما يمكن ان نسميه الصدمة الدرامية التي تباغت القارئ، فالدراما تكمن في ذلك المنلوج الداخلي الذي يتنقل فيه البطل من فكرة القبول بالخطيئة الى تفسيرها اوتبريرها في داخله. فهو يبقى محترزا من العالم تفصله عنه حواجز التعالي والسخرية منه ومن اخلاقياته. ولكنه يعاين ايضا فراغ روحه وخوائها، ذلك الهدوء النفسي الغريب حسب تعبيره، الذي يشبه الماء الاخضر في المستنقعات العميقة.

في أقصى الطرف المضاد لمبحث القيم الانسانية تقف قصة التكرلي هذه، ولكنها تعيد تركيب السؤال من أوله حول المفهوم النسبي لتلك القيم، وذاك منجزها الاساسي. والحق ان لا قيمة لهذا المنجز في اية رواية ان لم يتخذ الجمالي فيها وظيفة قلب النظام التخيلي للقص المتداول. فالمخيلة القصصية في الغالب محكومة بصيغ الاداء التعبيري للفترة التي تعايشها، ويمكن ان نقول مع التحفظ، ان مسار الوعي الخمسيني كان يملي على مخيلة القص العراقي الكثير من صور تعبيراتها عن مقولات المرحلة. غير ان من العسف ان نقول ان الخيارات امام القصاصين كانت محدودة من حيث زوايا التناول. فالكثير من النتاج العراقي الشعري والقصصي يمكن ان ننسبه من حيث الانتماء الى محاولات الاقتراب من الفن الطليعي من حيث المضمون وبعضه كان شديد التأثر بموجات التمرد العالمي. فشاعر مثل حسين مردان على سبيل المثال، حوكم في العراق بسبب قصائده الإباحية، بيد انه بقي في حدوده إنجازه هذا كمتمرد رافض للقيم الاجتماعية، ولكن نتاجه لايؤخذ على المستوى الجمالي على نحو يؤهله لاحراز مركز متقدم في الميدان الشعري.

على هذا نرى ان رواية قصيرة مثل (بصقة في وجه الحياة) متمردة او ملعونة او غير مقدسة حسب تعبير صاحبها، لاتعني شيئا ان لم تكن قادرة على توظيف القيم الجمالية في التعبير عن حالة التمرد تلك. ونحسب ان صاحبها قد نجح في الافصاح عن مخيلة قصصية تطلق حدود التمرد تلك من أسارها المحدود أي من غايتها المحسوبة او من زمنيتها المرتهنة الى حصار وافلاس المؤلف،الى ماهو ابعد من تصور صاحبها. فمتاهة الشك القيمي التي تلف بطل الرواية قد دلت المؤلف ربما على نحو مبسط، الى شكل روائي هو اقرب الى مسرح المرايا المتقابلة الذي يسمح بنمو الصراع داخل مربع محصور ومحدود هو الذات الفردية، غير ان ذلك المسرح يتيح للصوت الواحد امكانية الانشطار والتشظي والتداخل والانفصال في لعبة الاقنعة التي يديرها. أسلوب المذكرات المكتوبة الذي صاغه المؤلف للعمل يساعد القارئ على رصد الفواصل الزمنية لعملية التحول، غير انه يؤدي من جانب اخر الى فكرة التعامل مع الوقت على نحو يؤكد لازمنية. فالحوادث في القصة التي يسجلها الرجل ليلا في مذكراته، هي مجرد اختبارات لما كان قد خطه في سطوره الاولى، في غبش صباحاته المرهقة التي يعيده ليلها الى حالة الانسان البدائي الاولى مجرداً من كل شرعة إنسانية. ان الوحش الذي يستيقظ في الليل داخله يبقى الى النهاية وحشاً مهجّناً وحضارياً لان الاسئلة التي تضج بها روحه لا تتخذ سوى أحلام الخطيئة الجنسية ذريعة لمحاربة فكرة الموت والانتهاء. وذاك امتياز هذه القصة الرائعة التي كانت تشي بمشروع قاص متمكن مثل فؤاد التكرلي. □

البحرين

البحرين الثقافية
العدد رقم 31
1 يناير 2002



قراءات زينب

بحث في إثبات معايير الريادة الروائية

عبدالله إبراهيم

استأثرت رواية «زينب» لمحمد حسين هيكل، منذ صدورها(1) إلى الآن بإهتمام النقاد والباحثين. ويمكن تفسير مبعث ذلك الاهتمام بالرواية، استناداً إلى تصنيف الدراسات والبحوث التي عالجتها، وذلك التصنيف يدفع بسببين أساسيين. تتفرع عنهما أسباب ثانوية. يقفان وراء الاهتمام المذكور، أولهما: سبب تاريخي يتصل بإهتمام الباحثين المتزايد في ظروف نشأة النوع الروائي في الأدب العربي الحديث، ومحاولة العثور على نقطة ارتكاز تصلح أن تكون بداية مقبولة، وركيزة ثابتة، تعطي للبحث التاريخي في هذا الموضوع أهميته ومعناه.

◆ عبدالله إبراهيم: ناقد واكاديمي عراقي يعمل في جامعة قطر.

◆ قدم هذا البحث في المؤتمر الذي عقده المجلس الاعلى للثقافة في مصر الدكتور محمد حسين هيكل.

وواقع الحال أن البحث التاريخي الخاص بموضوع الريادة، يجد نفسه يتحرك في فضاء واسع، ومدى زمني يتوزع بالتساوي تقريباً بين الربع الأخير من القرن التاسع عشر والربع الأول من القرن العشرين، وبسبب عدم ثبات المعايير للرواية، يظهر بين الباحثين اختلاف كبير حول النص الأول الذي يستحق أن يوصف بأنه النص الأول الحديث. وعلى هذا، فإن البحث التاريخي يعني بالحقبة التي ظهرت فيها «زينب»، الأمر الذي يجعلها مدار عناية دائمة، وهنا يظهر السبب الثاني، الذي يمكن وصفه بأنه سبب فني ـ نقدي، يتصل هذه المرة برواية «زينب» ذاتها. فلا شك في أن هذه الرواية قد تمكنت من الإفادة من «المنجز السردي» الذي سبقها؛ وهو كثير العدد(2)، وقد أفلح في إظهار الخصائص الأولية التي ستكون فيما بعد مكونات فنية أساسية في الرواية بوصفها نوعاً سردياً. إلى ذلك فإن رواية «زينب» قد بلورت خصائص بنائية وأسلوبية يمكن قراءتها على أنها جديدة ومبتكرة، ولكن قراءة أخرى مغايرة، تنطلق من ثبات خصائص النوع الروائي، قد تشكك في مدى توافر تلك الرواية على الشروط المطلوبة. وحول هذا الموضوع نشب خلاف شديد، بسبب اختلاف معايير النوع الروائي الذي يمكن اعتباره الفيصل في موضوع الريادة الإبداعية. إن هذا الخلاف الذي نصطلح عليه هنا بـ «قراءات زينب» جعل هذه الرواية تتصدر واجهة الاهتمام في كل موضوع يعني بالبحث عن تاريخ الرواية العربية. ومن الواضح أن السببين التاريخي والفني يتداخلان في أكثر من نقطة، فليس عبثاً أن يعني البحث التاريخي بـ «زينب» إن لم تتوفر على خصائص فنية، ترجع أدراجها رائدة للرواية العربية، وفي الوقت ذاته، فإن البحث التاريخي النقدي الذي يضع في اعتباره المشهد السردي الواسع في مطلع القرن العشرين، والذي يستعين بالتصنيف القائم على أساس مجموعة من العناصر الفنية المحددة، قد يستكثر على «زينب» أن تحتكر لنفسها كثيراً من الخصائص التي تشاركها غيرها بها، وهذه التداخلات، وما تؤدي إليه من تعارض أو اتفاق جعلت من «زينب» موضوع بحث مستمر. فأنتج «قراءات» كثيرة تهدف إلى غايتين اثنتين، الأولى: إثبات ريادة «زينب». والثانية: نقض تلك الريادة، وتباينت «القراءات» وتعارضت بناء على اختلاف معايير الريادة. وما نهدف إليه هنا هو تفكيك تلك القراءات واستنطاقها، وبيان الأسس التي تقوم عليها، والوقوف على المعايير التي تأخذ بها، سواء تعلق الأمر، بمعايير إثبات ريادة «زينب» أو معايير نقض تلك الريادة. آخذين في الاعتبار أننا نقف على عينة من تلك «القراءات» الكثيرة التي تكشف في تضاعيفها مدى حضور المُوجّه النقدي الغربي في معالجة موضوع ريادة الرواية العربية الحديثة.

2 . معايير إثبات الريادة

إثر صدور «زينب» نوهت بها مجلة «البيان» في عددها الصادر في سبتمبر ـ اكتوبر من عام 1913، وقد تضمن ذلك التنويه مجموعة من الأحكام والأوصاف التي رأى محرر «البيان» أن الرواية قد اتصفت بها، ومازالت بعض تلك الأحكام والأوصاف توضع إلى الآن في مقدمة المعايير القائلة بريادة «زينب»، وقد جرت إعادة صياغة لها، أو إضافة معايير أخرى إلى حوارها، أو توسيع لها في موضوع أو آخر، ويحسن تثبيت ما ورد في ذلك التنويه، لأنه غذى القراءات الهادفة إلى إثبات الريادة بكثير من الحجج والبراهين. جاء في «البيان» بصدد رواية «زينب» إنها: «**عهد جديد في عالم الكتابة نستقبله بالغبطة والرّوح، تلكم رواية «زينب» وضعها صاحبها يصف فيها أحوال الريفيين في طهرهم وعفافهم، وسلامة قلوبهم، وشريف حبهم، وجمود كبارهم، وتقوى كهولهم، وضمّنها مبادىء له عصرية، ليس فيها إلا الرشيد القويم، متبعاً في ذلك مذهب ديكنز وبلزاك وثكري**». وما أن ينتهي محرر «البيان» من الرواية، إلا وينصرف إلى صاحبها المتنكر تحت اسم «فلاح مصري» ليكشف إنه هيكل. ومن المرجح أن محرر البيان قد أخطأ في التقديم والتأخير، لأن الاسم الذي ظهر على الرواية كان «مصري فلاح». ذلك أن «هيكل» يوضح مقصده من هذا التركيب الذي اختاره في مقدمة الرواية، بقوله: «**دفعني إلى اختيار هاتين الكلمتين شعور شباب لا يخلو من غرابة، هو هذا الشعور الذي جعلني أقدّم كلمة «مصري» حتى لا تكون صفة للفلاح، إذا هي أخرت فصارت «فلاح مصري»**. ذلك إني إلى ما قبل الحرب كنت أحس كما يحس غيري من المصريين، ومن الفلاحين بصفة خاصة، بأن أبناء الذوات وغيرهم

ممن يزعمون لأنفسهم حق حكم مصر ينظرون إلينا جماعة المصريين وجماعة الفلاحين بغير ما يجب من الاحترام. فأردت أن استظهر على غلاف الرواية التي قدمتها للجمهور يومئذ، والتي قصصت فيها صوراً لمناظر ريف مصر وأخلاق أهله إن المصري الفلاح يشعر في أعماق نفسه بمكانته، وبما هو أهل له من الاحترام، وانه لا يأنف أن يجعل المصرية والفلاحية شعاراً يتقدم به للجمهور، يتيه به ويطالب غيره بإجلاله واحترامه»(3). وهذا التنكر سيندرج، كما سنرى بما فيه التقديم والتأخير الذي أشرنا إليه في «قراءات» «زينب» وستتباين حوله الآراء والتأويلات، وعلى أية حال ما أن ينتهي «المحرر» من إطراء الرواية، وينصرف إلى مؤلفها، فيقول أنه «رجل شديد العارضة، شديد الذكاء، قوي الحجة، قوي المبدأ، حاضر الذهن، سريع الخاطر، وقد جمع إلى ذلك مبدأ إنكار الذات في سبيل الخدمة العامة، فاكتفى بكتابة (فلاح مصري) على غلاف روايته، وإنا نجلُ هذه منه، كما نجل هذه الرواية البديعة النافعة، ونرجو أن يفزع الدكتور حسين هيكل إلى وضع الروايات، فنحن بحاجة شديدة إليها، وإلى ما يخرجه ذلك العقل الكبير، ونتوقع أن تقل حاجتنا إلى معربات ديكنز وديماس ودوديه وأمثالهم، بما ينشيء من جلائل الروايات»(4).

تضمن إطراء مجلة «البيان» ما يلي:

ـ تأكيد واضح على أن رواية زينب تمثل عهداً «جديداً» في عالم الكتابة، وهذا إقرار بريادتها، رغم أن موضوع الريادة لم يكن مُثاراً، وليس مما اهتمت به «البيان» في موضوعها.

ـ الإشارة إلى رسالة الرواية الإصلاحية التي وصفت أخلاق الفلاحين، وركبت لهم صورة معبرة عن حقيقة حالهم، وهذا الأمر سيكون مثار خلاف بين القائلين بريادة «زينب» والقائلين بعكس ذلك.

ـ الإشارة الصريحة إلى أن المؤلف قد ضمن روايته «مبادىء له عصرية»، وهذا الموضوع ستنقسم حوله الآراء وتتعارض، حسب المنظور الذي يصدر عنه كل فريق، فالفريق الذي يضفي أهمية بالغة على رسالة الكاتب الأدبية، يفهم ظهور مبادىء المؤلف على أنها من حسنات التأليف الإبداعي، والفريق الذي ينظر إلى العمل الأدبي على أنه نص شفاف يتمثل خطابياً المرجعيات الثقافية لعصره، دون أن يقحمها على النص، يفهم أن المطابقة بين أفكار المؤلف الشخصية. وأفكار الشخصيات تُلحِق ضرراً كبيراً بالخاصية الأدبية للنص الأدبي.

ـ التأكيد على أن المؤلف احتذى في روايته حذو مجموعة من الكتاب الأوروبيين وفي مقدمتهم ديكنز وبلزاك وثكري. وسيكون هذا التأكيد مثار سجال وتناقض، إذ سيفهمه أصحاب الرأي القائل بريادة زينب على أنه تخلص من أساليب التعبير النثرية العربية التقليدية، والإفادة من المنجز النثري الأوروبي الذي يناسب التعبير عن حاجات واقعية يومية. فما سيذهب خصومهم إلى أن ذلك انما هو تأكيد على تأثر هيكل وتبعيته الذهنية للأدب الغربي والثقافة الغربية بشكل عام.

ـ الإشادة بالكاتب بطريقة احتفائية، وذلك باضفاء مجموعة من الخصائص الذهنية والعقلية التي يحسن إضفاؤها على «مفكر» وليس «أديب». وهذه الإشادة ستتطور تبعاً لسياق كل قراءة إلى شيء ونقيضه.

ـ تعليل التنكر على أنه نوع من «إنكار الذات في سبيل الخدمة العامة» وهذه الإشارة ستكون مثار اختلاف سيشترك فيه هيكل نفسه.

ـ حث الكاتب على مواصلة التأليف الروائي، ووصْفُه بأنه صاحب «العقل الكبير». وأن روايته ستفتح الباب أمام التأليف الروائي، بما يصرف الاهتمام بالروايات المترجمة عن ديكنز وديماس ودوديه وغيرهم. ومع أن هيكل لم يلتفت فيما يبدو إلى هذا الحث، إذ انقطع بعد أول كتاب أصدره وهو «زينب». ولم يكتب إلا رواية، نشرها في نهاية حياته في عام 1956. وهي «هكذا خلقت». فإن «البيان» استشعرت الحاجة إلى ضرورة الاهتمام بالرواية، بوصفها إبداعاً ذاتياً، وتقليل الاعتماد على الروايات المترجمة التي يبدو إنها كانت كثيرة آنذاك.

هذه الإشارات والتأكيدات والاهتمام سيصار في «قراءات» زينب إلى إنتاجها وإعادة إنتاجها حسب سياقات «القراءة» نفسها، وغاياتها وأهدافها، كما سنرى.

1.2. معيار الإبتكار

اعتبرت مجلة «البيان» رواية «زينب» بداية عهد جديد في كتابة الرواية، والإقرار بهذه البداية، يعتبر بحد ذاته موافقة ضمنية على ريادتها الفنية، لأنها تضمنت خصائص أدبية لم تتوفر عليها النصوص السردية التي جاءت قبلها، وسيلتقط محمود تيمور في وقت مبكر هذه الإشارة، ويقرر أن «زينب» هي **«أول ثمرة توافرت لها عناصر القصة الفنية»**(5)، وسيظهر مصطلح «القصة الفنية» الذي يُفهم منه، إنه وصف لمجموعة من النصوص الروائية التي تقطع بخصائصها الأدبية نفسها عن الموروث السردي القديم، وتقوم على ركائز أسلوبية وبنائية وموضوعية لم تكن متوفرة في ذلك الموروث، وهنا تظهر أهمية «زينب»، في انها أول ثمار هذا الجديد. ويلتقط هذا التصور يحيى حقي، فيذهب إلى أنها **«أول القصص في أدبنا الحديث»**(6)، ويضيف: إنها **«قد ولدت على هيئة ناضجة فأثبتت لنفسها أولاً: حقها في الوجود والبقاء، واستحقت ثانياً: شرف مكانة الأم في المدد منها، والانتساب إليها»**(7). ونجد أن محمد مندور يوافق كلاً من تيمور وحقي في رأيهما، فيؤكد هو الآخر، أنها **«أول قصة عصرية في أدبنا»**(8)، وعلى هذا يستند عبدالمحسن طه بدر في أن «زينب» رواية **«سابقة لزمنها»**(9)، وأنها **«المحاولة الأولى في ميدان الرواية الفنية»**(10)، وصاحبها هو **«الرائد الأول للرواية»**(11)، ويتضح أن عبدالمحسن طه بدر، قد أخذ بمصطلح تيمور «القصة الفنية»، وسيعتمده مقياساً يمثل حقبة جديدة من التعبير السردي دشنت «زينب» لها. ويوافق محمود أمين العالم على ذلك، فيعتبر الرواية **«أنضج التعابير الروائية في هذه المرحلة»**(12)، والمرحلة التي يعنيها هي العقد الأول من القرن العشرين والسنوات الأولى من العقد الثاني. وسنجد أن القول بريادتها، بناء على جدتها وابتكارها أمر يؤكده روجر ألن، بموافقة النقاد على **«إنها أول رواية عربية غير تاريخية»**(13)، وشكري عياد الذي يراها **«أول رواية فنية في تاريخ هذا الأدب (العربي)، وانها كانت بالنسبة إلى ما سبقها قفزة كبيرة، وبالنسبة إلى ما تلاها سلفاً محترماً»**(14)، وعلي شلش في اعتباره انها **«البداية الحقيقية للرواية المصرية الفنية»**، لأنها «جيدة وناضجة بالقياس إلى المحاولات الكثيرة السابقة عليها»، وبهذا فهي **«نقطة انطلاق لمرحلة جديدة في الرواية العربية»**(15) وتمثل **«نهاية مرحلة طفولة الرواية العربية، وبداية مرحلة الرشد»**(16).

من الواضح أن معيار الجدة والإبتكار الذي أوردنا نماذج من الآراء القائلة به، يدور في أفق محدد، فهو يفترض تقسيماً تاريخياً بين مرحلتين من مراحل التعبير السردي في الأدب العربي الحديث، مرحلة توصف بأنها **«غير فنية»، أو «غير عصرية»، أو «تاريخية»، أو «مرحلة طفولة»**. وهذا الافتراض سوف يلزم عنه منطقياً مرحلة مختلفة تتصف بأن الأدب فيها سيتصف بـ **«الفنية» و«العصرية» و«اللا تاريخية» و«مرحلة الرشد»**. وتُجمع الآراء على أن «زينب» تعلن نهاية المرحلة الأولى، وتعلن في الوقت نفسه ميلاد المرحلة الثانية من تاريخ الرواية العربية الحديثة.

2.2. معيار الإلتزام

بعد حوالي عشرين سنة من صدور «زينب»، أكد هيكل **«إن القصة، أياً كانت الحوادث التي ترويها، إنما تدل على فكرة وتتصل بمثل أعلى في نفس كاتبها»**(17)، ويُفهم من هذا، أنه يقرن الأدب القصصي بهدف يتصل برؤية الكاتب الفكرية والاجتماعية. وقد أشارت **«البيان»** في وقت مبكر إلى أهمية هذه الرواية، باعتبار أنها تصف أحوال الريفيين، ومضت إلى تنضيد مجموعة خصائص إيجابية أبرزتها الرواية فيهم، وهي الطهر والعفاف والتقوى وسلامة القلب وشريف الحب. وبذلك تكون **«البيان»** قد وضعت تحت الأنظار رسالة هذه الرواية، باعتبارها رسالة أخلاقية، قبل أن يفصح هيكل في **«ثورة الأدب»** عن أهمية الفكرة والمثل الأعلى في القصة. وهيكل، كان قد أكد في مقدمة الرواية على مضمون روايته الذي يريد منه وصف **«أخلاق»** أهل الريف، والدفع بأن يُحترَم الفلاح وبأن **«يشعر في أعماق نفسه بمكانته، وبما هو أهل له من الاحترام»**. بل إنه ذهب إلى أكثر من ذلك حينما دعا الفلاح المصري أن يعلن على الملأ **«مصريته» و«فلاحيته»**. بوصفهما «شعاراً، يتقدم به إلى الجمهور، يتيه به، ويطالب غيره بإجلاله واحترامه»، ويتضح أن المؤلف يحمل روايته رسالة محددة، غايتها الالتزام بقضية **«وطنية»** و**«طبقية»**. وقد استدرج عبدالمحسن طه بدر المضمون ذاته الذي أشار إليه

هيكل، فذهب إلى أن المؤلف كان يستمد مضمون روايته من فهم معين للواقع الاجتماعي في بلاده، وهو «يكشف **في تعلقه بهذا الواقع عن محبة شديدة لكل ما هو مصري وتعلّق به**»(18)، ويستخلص العالِم أن الإشارة إلى المؤلف بأنه «**مصري فلاح**» انما هي «**تعبير عن انتماء اجتماعي**»، فالرواية «**تعبر عن عالم قلق يتطلع إلى تغيير، وإنْ يكن تغييراً إصلاحياً**»(19). ولا ينكر شلش رسالة الرواية وما تنطوي عليه من بعد اجتماعي، إنما يراها قد تجاوزت في ذلك الإفصاح المباشر، والإعلان الصريح عن غايتها، فشأنها في ذلك شأن كل عمل فني، تُوارِب في إظهار رسالتها. وبما أن الأعمال التي سبقتها كانت تبالغ في إظهار رسالتها بصورة مباشرة وخطابية، فإن مبدأ الالتزام في «زينب»، يتجلى من خلال إعلاء بعض المضمرات في سياق فني مقبول، ولهذا فهي حسب وصفه قد «**تحررت من صرامة الالتزام الاجتماعي الأخلاقي وحرفيته، وتخلصت من مفهوم الرواية كمنبر للخطابة، أو منصة للإصلاح الاجتماعي المباشر، أو أداة للتسلية**»(20)، وحسب شلش، فإن «زينب» تشق طريقاً ثالثاً بين طريقين تقليديين في زمنها، الأول طريق الإصلاح المباشر الخطابي الذي يساوي بين الرواية والخطابة. وكانت معظم الروايات تسير به، والطريق الثاني هو التسلية الذي كان شائعاً ومنتشراً ووارثاً لكثير من تقاليد السرد العربي القديم في مجال الحكايات الخرافية والشعبية. و«زينب» قد تخلصت مما يشوب «روايات الإصلاح» المباشر، و«روايات التسلية»، بأن جاءت بهدف إصلاحي ضمني تسلل في تضاعيفها، دون أن يطفو عليها. ولكن «عيّاد» لا يقر بذلك تماماً، فهو يرى أن الرواية تتضمن «نثراً إصلاحياً» ينتمي إلى «**النثر الإصلاحي السابق على عصر الرواية الفنية**» (21). وعلى العموم، فالخلاف هنا يتصل بـ «شكل التعبير» - الذي سنعرض له في مكانه - ولا يتصل بـ «محتوى التعبير». فلا خلاف في المضمون الإصلاحي للرواية، ولكن الخلاف يظهر حول درجة الإعلان والتصريح به.

تكشف «زينب» عن بذرة «الإشكالية» التي سوف تستفحل في النقد العربي فيما بعد، إذ تنقسم الآراء، حسب المنظورات والرؤى، إلى آراء تُنظّم وسائلها من أجل ربط أهمية العمل الأدبي بـ «مضمونه» وآراء تنظيم أدواتها من أجل ربطه بـ «مشكلة» وهي «إشكالية» شغلت بفروضها، في أكثر الأحيان، أكثر مما شغلت باستنطاق النص الأدبي ذاته، واستخلاص مضمونه الأدبي وشكله الفني، وقد تراوحت تلك الآراء بين مدّ وجزر حسب اسقاطات القراءة النقدية التي غالباً ما كانت تتصل نتائجها بموجهات القراءة الخارجية، وتحديداً بالمرجعيات المنهجية، والأفق الثقافي - الأيديولوجي الذي تترتب فيه القراءة النقدية،، فشيوع منهج ما، ومناخ ثقافي معين، يدفع القراءة النقدية للاهتمام بمظهر ما من مظاهر النص الأدبي، وإغفال المظاهر الأخرى، وشيوع نقيضه، يعني الاهتمام بغير ما اهتم به الأول.

3.2. معيار التأثر الفعال

اختُلف في نشأة فن الرواية العربية، وانتظمت الآراء حول هذا الموضوع في موقفين، أولهما يرى انها تطوير للموروث السردي العربي القديم الذي شهد نوعاً من البعث في القرن التاسع عشر، وثانيهما يرى أن الرواية فن مستحدث دخل أدبنا من الثقافة الغربية الحديثة. ولا نعدم وجود موقف ثالث يركّب من الموقفين المذكورين تعليلاً لنشأة الرواية، باعتبارها مكوناً اندمجت فيه مؤثرات سردية عربية وأخرى غربية. والواقع أن البحث في نشأة الأنواع الأدبية بحث تتهدده أخطار كثيرة، تتصل في جانب منها، بمنظورات القراءة التاريخية نفسها، وما أن يغلب عنصر مؤثر في نشأة نوع ما، إلا وتتغير النتائج بأجمعها. والبحث في مشكلة النوع الروائي في الأدب العربي الحديث، ظل أسير الاهتمام بالمؤثرات الخارجية، التي تعرضت لإقصاءات وإكراهات حسب منطق الباحثين، ولم تحصر عناصر «**السردية العربية القديمة**»، إلا في نطاق محدد جداً، ولو استقام حصر شامل لتلك العناصر، وأمكن بالمقابل حصر عناصر «**السردية العربية الحديثة**»، وجرت مضاهاة ومقارنة بين الموروث السردي والسرديات الحديثة، لأمكن الاقتراب إلى حل معضلة نشأة النوع الروائي، فغلبة التماثل بين العناصر المتماثلة فيهما، يرجح أمر القول بأن الرواية تطوير لذلك الموروث، وغلبة الاختلاف بينهما، يرجح حضور المؤثر الأجنبي،

دون إغفال أمر التأثر والتأثير الذي هو شأن طبيعي بين الآداب الحية. وحاجات التعبير الحديث التي تختلف بدرجة أو بأخرى عن الحاجات القديمة. وهذا التضارب في الآراء تجلى في قراءات «زينب». ففهم تأثرها بالرواية الأوروبية على أنه حسنة تحسب لها من القائلين بريادتها، لأنها انقطعت عن سواها من النصوص المتصلة بالسرد العربي التقليدي، وفهم هذا التأثر من القراءة الأخرى على أنه تأثر سلبي وتبعية وتقليد لا ينطوي على قيمة فنية.

كان هيكل - شأنه في ذلك شأن مجموعة كبيرة من المفكرين والباحثين الرواد في الثقافة العربية الحديثة مثل لطفي السيد وسلامة موسى وطه حسين - شديد الاحتفاء بالمؤثر الغربي فكرياً وأدبياً، وبخاصة المؤثر الفرنسي. وتتضمن مذكرات هيكل إشارات واضحة حول هذا الموضوع(22). ويعتبره وسيلة لليقظة والبعث من سبات الماضي، وأداة للتنشيط الذهني والتحديث. وكثيراً ما يشير هيكل إلى تكونه الثقافي بأنه نوع من الانتقال من «الثقافة العربية» التي أدرك مبكراً أن أدبها هو «أدب اللفظ» الذي **«لا يمكن أن يبلغ بالإنسان إلى أكثر من طفولة الأدب في العصر الذي نعيش فيه»** إلى **«الثقافة الإنجليزية»** التي فتحت كتبها أمامه **«آفاقاً جديدة»**، وصولاً إلى «الثقافة الفرنسية» التي يعبر عنها بنفسه قائلاً إنني **«انكببت على آدابها في نواحيها المختلفة، فإذا آفاق جديدة تتفتح، وإذا بي أطل على صور من الحق والجمال لم أكن أتوهمها من قبل»**(23). ويفصل هيكل في طبيعة المؤثر الغربي وبخاصة «الإنجليزي»، مشيراً انه تأثر بكارليل وجون ستيورات مل وسبنسر وغيرهم فـ **«انفتح أمامي من عوامل التفكير ما لم تمهد إليه مطالعاتي العربية»**. وذلك قبل أن يسافر إلى فرنسا، حيث بدأ يتصل بثقافتها وأدبها، ذلك الأدب الذي **«أخذ إليه من هواي كأشد ما تأخذ حسناء إليها مغرم بها، فأمعنت في قراءة هذا الأدب، وجعلت أحضر دروسه مثلما كنت أحضر من دروس الحقوق التي كانت مقصدي من سفري لنيل إجازة الدكتوراه فيها، ودفعتني هذه المطالعات المتصلة ما فتحت عليه عيناي من جمال البيئة المحيطة بي إلى الإعجاب غاية الإعجاب بالحضارة الغربية التي تنتج مثل هذه الثمار العذبة الشهية»**(24). وبقدر تعلق الأمر بالموجه الأدبي، والروائي منه بخاصة، فإن وجهة نظر هيكل تتمثل، تحديداً، بأن الرواية الغربية كانت في زمنه تمارس سيطرتها على الرواية العربية، بنماذجها الأولى التي عاصرت روايته، فهو يقر بذلك التأثير ومدى الاستجابة إليه، ويفهمه على أنه وسيلة لبعث أدبي قادم، ويقول **«القصة في الأدب العربي الحديث ماتزال أغلب أمرها تستلهم القصة الغربية مقلدة إياها في صورتها، غير صادرة في الوقت نفسه عن فكرة ومثل أعلى يحركان نفس صاحبها، وإذا كان التقليد في أغلب الأحيان مقدمة البعث، وكان تقليد الأدب اليوناني والروماني مقدمة بعث أوروبا في القرن السادس عشر، فإن البعث الصحيح هو الذي يقوم على فكرة ويلهم مثلاً أعلى، فنحن إلى أن نصل إلى التأليف القصصي القائم على هذا الأساس، إنما ننفخ في حياة القصص روحاً تقليدياً صرفاً، روحاً لا يسمى بعثاً حتى يستقل بنفسه، ويستمد كل مقومات حياته من البيئة المحيطة بالكاتب، ومن القومية والوراثة التي تخضع الكاتب لأثرها»**(25).

يتضمن هذا التأكيد جملة من المقاصد التي ينبغي الوقوف عليها، لأنها تشكل البطاقة الداخلية لفكرة التأثر والتأثير عند هيكل، فهو يتبنى مبدأ «المقايسة» الذي شاع بين المفكرين والكتاب العرب في مطلع القرن العشرين، فمن ناحية أولى، لابد من الإيمان بالفرضية القائلة بأن مسار التطور في الثقافة العربية عليه أن يمر بالمسار ذاته الذي سلكته الثقافة الغربية. وتفضي هذه المقدمة إلى النتيجة الآتية: بما أن الثقافة الغربية قد استلهمت الموروث اليوناني والروماني، فينبغي على الثقافة العربية أن تبحث لها عن ملهم، على غرار ما فعلته الثقافة الغربية. والواقع أن مبدأ «المقايسة» بعد هذه النتيجة يتصدع لدى أغلب المجايلين لهيكل، فلا يصار إلى اتفاق حول ذلك العنصر «الملهم». ففئة تقول انه الثقافة العربية القديمة بمعناها الشامل كما نضج واستقر في القرنين الهجريين الثالث والرابع، وأخرى تقول بأنه «الثقافة المصرية القديمة»، وثالثة تقطع عن كل هذا، وترى أن يتم استلهام جانب من تجربة «الغرب الحديث»، ممثلاً بـ «عصر التنوير». وفي كل هذا لابد من

البحث عن «ملهم» و«أصل» يساعد على البعث، ومن ناحية ثانية، وهذا الأمر يتعلق مباشرة بموضوع التأثر والتأثير كما طرحه هيكل في موضوع الرواية العربية، فإن القصص العربي مشوب بروح تقليدية قديمة، وهو يدور - مقلداً - في تلك القصة الغربية، وسبب ذلك، أنه يفتقر للفكرة والمثل الأعلى. وبما أن هذين العنصرين لا يمكن استعارتهما، بل لابد من استحداثهما، فإن الوسيلة المساعدة على ذلك هي أن يستثمر الكتاب مكونات البيئة التي يعيشون فيها، وأن ينصرفوا إلى العناية بـ «القومية والوراثة» باعتبارها عناصر مؤثرة في إضفاء الخصوصية على الإبداع القصصي، ومعلوم أن هذه الفكرة بذاتها، ليست من بنات أفكار هيكل، إنما هي مما شاع في الأدب الفرنسي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وقال به أبرز النقاد الفرنسيين مثل «بيف» و«تين»، وإشاعه أكثر في مجال الرواية إميل زولا رائد المذهب الطبيعي القائم على ضرورة استثمار البيئة والوراثة. ويرجع هيكل أن تحقيق تلك الفكرة مازال بعيداً، وأن القصص العربي سيظل تقليدياً إلى أن يتوفر على «الفكرة» و«المثل الأعلى». وعلى هذا فإن محاكاة الرواية الغربية أمر قائم ولازم، نظراً إلى عدم توفر مبدأ الاستقلال الأساسي لكل أدب. وفي «زينب» يقر هيكل بأن إعجابه «بالأدب الفرنسي» - فضلاً عن حنينه لمصر - كان من أبرز الدوافع لكتابة تلك الرواية(26). فالنموذج الفرنسي الذي استبد به «كأشد ما تأخذ حسناء إليها مغرم بها» قد جعله يفكر في التعبير عن «حنينه» لـ «مناظر» ريفية من مصر.

كانت مجلة «البيان» قد أوضحت أن ما يميز رواية «زينب» هو أن مؤلفها قد إتبع فيها «مذهب ديكنز وبلزاك وثكري». وأكد محمود تيمور الأمر بقوله «إنها من القصص التي تنتهج النهج الغربي الحديث»(27)، وفصل يحيى حقي الموضوع، فقال إن هذه الرواية، تكشف أن مؤلفها متصل «أوثق الصلة بالفكر الأوروبي»(28) وهي مصداق لـ «غلبة الطابع الفرنسي على مولد الأدب الحديث عندنا»(29)، وهي أخيراً «ثمرة قراءة بول بورجيه وهنري بوردو - ولا أقول إميل زولا - استطراد السرد وقلة الحفاوة بالحوار، وإقامة القصة على عمود الحب والدوران حوله»(30). وفي هذا يثبت يحيى حقي جملة من التأكيدات، فهو يرى أن صاحب «زينب» شديد الصلة بمرجعيات الفكر الغربي الحديث، وأن روايته برهان على أن نشأة الرواية العربية قد اقترنت بالمؤثر الفرنسي، ودارت في فلكه، وأن «زينب» تطابق روايات بورجيه وبوردو وزولا - والإشارة إلى النفي الظاهري للأخير انما يرد في سياق تأكيده - في أهم عناصر التكوين السردي، وتحديداً في أسلوب السرد والموضوع، ومع أن يحيى حقي، يفهم السرد على أنه عنصر إلى جوار عنصر الحوار، وهو تصور مختزل وقاصر في الإلمام بمفهوم السرد باعتبار أنه وسيلة تشكيل الموضوع، وأن الحوار والإخبار انما هما عنصران سرديان يسهمان في تنويع تقنيات السرد في التعبير عن الموضوع، فإنه قد لمس وجوه التماثل بين رواية هيكل وروايات بورجيه وبوردو وزولا.

ويؤكد كل من مندور وعبدالمحسن طه بدر(31) ذلك. وينتهي شلش إلى أن «زينب» تمثل «نهاية مرحلة التخبط في الكتابة، وبداية مرحلة الاستفادة المثمرة بالتراث الروائي الأوروبي» وهي «أول محاولة تستفيد بالتراث الأوروبي. الفرنسي بوجه خاص. للرواية فائدة مباشرة دون أن تصل إلى حد التقليد الممجوج، وفيها يتضح استيعاب الروايات الفرنسية المعاصرة لها، ولا سيما لبول بورجيه»(32).

اعتبرت رواية «زينب» رائدة، لأنها أفادت من الخصائص الأسلوبية والبنائية والموضوعية التي تميزت بها الرواية الأوروبية. وبذلك تكون قد تخلصت من المؤثرات التقليدية العربية التي وجدت لها حضوراً في النماذج الروائية في ذلك الوقت.

4.2. معيار «الواقعية»

ذهب كثير من الآراء إلى أن أهمية «زينب» الريادية تكمن في بعدها الواقعي، إذ أنها من أوائل الأعمال الأدبية التي نزلت أحداثها إلى مستوى الحياة اليومية، وذلك على نقيض كثير من الأعمال التجريدية الذهنية التي كانت تصطنع أحداثاً خيالية دون الاهتمام بالخلفية الزمانية - المكانية التي تغذي الوقائع والأفعال بالبعد «الواقعي»، وإلى مثل هذه الفكرة ألمحت مجلة «البيان»، حينما وصفت الرواية بأنها تصف «أحوال الريفيين في طهرهم وعفافهم». مشيرة إلى الإطار

«الواقعي» للأحداث. وقد استأثرت تلك الإشارة المستخلصة من عالم «زينب» بعناية الدارسين، وفي وقت مبكر أشار محمود تيمور إلى ذلك، مؤكداً أن «القصص الفني الذي يستوحي موضوعه من البيئة القومية أو من الحياة العامة، قد تخلقت صورته أول ما تخلقت في قصة «زينب» للدكتور هيكل، وفي قصص أدباء المهجر، وعلى رأسهم «جبران» و«الريحاني» و«نعيمة»(33). ويمضي يحيى حقي إلى تأكيد هذا الأمر بقوله أن هذه الرواية «لاتزال إلى اليوم أفضل القصص في وصف الريف وصفاً مستوعباً شاملاً»(34)، بل ويؤكد أن الكُتّاب الذين وصفوا الريف «ساروا في ركابه»، فرواية «زينب»، «تجعلك تعيش معها في الريف، وتشم رائحة أهله وأرضه وحيوانه وزرعه، وتخالط عن قرب أهل القرية جميعاً، المالك الثري بين أولاده، خروجه للنزهة ليلاً مع نساء أسرته، ترقبه لمجيء الصحف وعكوفه عليها، العامل التملي والأجري ومتاعب قبض مرتباتهم من كاتب الدايرة. ومعيشتهم في الدور والحقول، وحياة نسائهم وأولادهم، ومشاهد الزرع والسهر بجانب الساقية، وحفلات الزواج وحلقات الذكر، وأنواع اللعب والخروج للحج أو التجنيد، والسفر إلى السودان، وهمّ الفلاح الذي أبهظه ما استدان من مال، وكدحه الدائب من أجل التحرر من ربقة هذا الدين وعاره، وارتباط حياة القرية كلها بما تنبت الأرض، وبخاصة محصول القطن، ولكن هذا الوصف مجلل كله بنغمة شاعرية، تضفي على الواقع كثيراً من الجمال والخيال، وتوحي إليك أن أهل القرية قانعون بحالهم، وأن جمال القرية هو في هذه القناعة، ونحس أن المؤلف يخشى تصدُّع هذا الجمال كله إذا تخلى الفلاح عن قناعته»(35)، ولا يخفى العالِم وجود «سمات مصرية واضحة»(36) في الرواية، لكن روجر ألن، يفصل ذلك، بقوله أن المؤلف «استطاع أن يضع القارىء على الفور وسط قرية مصرية ثم يتابع ذلك لكي يتوسع في وصف مظاهر الطبيعة، مثل الحقول والمحاصيل وشروق الشمس وغروبها، وهكذا بتطويل شديد يصل درجة الإرهاق، ويضيف أن بُعدها «الواقعي» أحد أسباب نجاحها، فنقطة قوتها الأساسية، تتمثل في ناحيتين، فهي من ناحية أولى «نجحت في خلق أشخاص مصريين حقيقيين، ووضعهم في بيئة محلية قابلة للتصديق، وهي من ناحية ثانية «نجحت من خلال حبكتها في التعبير عن بعض القضايا الاجتماعية التي يواجهها أبطال الرواية»(37). إلى ذلك يضيف شكري عياد، أن الدمج بين الرومانسي والواقعي أبرز سمات «زينب»، وهذا الدمج بين هذين العنصرين يمثل في رأيه «اختلاطاً يندر مثيله، فالعقدة رومانسية خالصة.. لكن وصف حياة الفلاحين اليومية واقعي جداً»(38).

5.2. معيار الجدة الأسلوبية

في مطلع الثلاثينيات كتب هيكل في «ثورة الأدب»، بأن الكتابة القصصية ظلت «جامدة جمود الشعر إلى ما دون نصف قرن مضى، وكان الكتاب يقلدون أساليب الأقدمين، ويحتذون أنواع كتاباتهم في المقامات والرسائل وما إليهما، ويغرمون بالسجع وبالبديع غرامهم، ويعتبر أحدهم أكبر فخره أن يكون معارض الجاحظ أو عبدالحميد. وفيما هم في سكينتهم إلى أدبهم تسللت إلى مصر وإلى الشرق ثورات سياسية واجتماعية متأثرة بالثورة الفرنسية، وبما أصاب أوروبا من هزات عنيفة في أعصابها، فقام دعاة لمثل هذه الثورة، بعضهم في السر وبعضهم في العلن، واتخذوا الخطابة والكتابة وسيلتهم في إعلان ثورتهم، ويذكر من هؤلاء الدعاة الثائرين قاسم أمين ولطفي السيد، فتغلب الجديد المستحدث على القديم الموروث، ولولا ذلك، كما يقول هيكل لا لبقينا مقيدين بالصور القديمة نكتبها لا لنعبر بها عن شعور يمر بخواطرنا وعن فكرة تنضجها أذهاننا، ولكن لنجاري بها الجاحظ أو عبدالحميد أو بديع الزمان، ثم ليكون أقربنا إلى محاكاتهم أبرعنا في الكتابة»(39). ويثير هذا النص إشكالية التحديث الأسلوبي، ويعضها تحت الأنظار، فأمر الحديث في أسلوب التعبير القصصي مقترن بحداثة الغرب التعبيرية التي عبرت عن نفسها في الرواية خلال القرن التاسع عشر، وحسب هيكل، فإن نهاية القرن التاسع عشر نفسه، قد شهدت صداماً عنيفاً بين أسلوبين من أساليب التعبير، أحدهما الأسلوب التقليدي الذي أشاعه كتاب النثر الكلاسيكي في الثقافة العربية، والآخر الأسلوب الذي وفد إلى الثقافة العربية، إثر الثورة

الفرنسية، التي أشاعت منظوراً جديداً للفكر والثقافة والحياة، واقتضى ذلك تحديثاً أسلوبياً يواكب كل ذلك، وإذا أمكن مقارنة الأسلوبين ببعضهما، لتبين أن الأسلوب العربي القديم يستند إلى الصور التقليدية التي تتخللها الألاعيب البلاغية وما إليها مما شاع في المقامات والرسائل، أما الأسلوب الغربي الجديد، فإنه ينطوي على كفاءة «**نعبر بها عن شعور يمر بخواطرنا وعن فكرة تنضجها أذهاننا**». وتقضي المقارنة بين كفاءة الأسلوبين إلى النتيجة الآتية: إذ أخذنا بالأسلوب الأول، فهذا إنما معناه مجاراة الجاحظ وعبدالحميد وبديع الزمان فقط، مجاراتهم تأخذ المكانة الأولى لأنها هي المعيار في تحديد قيمة الكتابة، دون الإهتمام بالقدرة التعبيرية عن الموضوع نفسه، وعليه، فإن أبرع الكتاب سيكون هو الذي يكون أبدعهم في المحاكاة. أما إذا أخذنا بالأسلوب الجديد، فهذا معناه الاندراج في ضرب من التفكير الحديث، والتأليف الجديد المعبر عن الخواطر الحية المتجددة، والأفكار الذهنية. فالأسلوب سيتصل بمرجعياته الفكرية المباشرة، ولا ينفصل عنها تحت وهم الإخلاص لمجموعة من القواعد الموروثة. لن تنفصل الأداة عن موضوعها، ولن ينشق الحامل عن محموله كما هو حامل فيما لو ظل الأسلوب العربي رهين القواعد الموروثة في التعبير النثري. ومحمد حسين هيكل «الأديب المجدد» مازال يختزل ـ شأنه في ذلك شأن معظم معاصريه الذين ورثوا نظرة القدماء إلى الأدب ـ النثر العربي القديم إلى نوع نثري معرفي أو لغوي وُجد عند عبدالحميد الكاتب والجاحظ وابن العميد والتوحيدي، وانتقل إلى مقامات البديع، واستبد بمقامات الحريري وابن العقيل الجزري وغيرهما، وهي نظرة تهمل تماماً النثر السردي التخيلي الحقيقي في الأدب العربي القديم الذي عبر عنه بالحكايات الخرافية والسير الشعبية والأساطير وجانب من المقامات كما هو الأمر عند بديع الزمان الهمذاني، وهو النثر الذي كان يتشكل في مجال همّشته الثقافة اللغوية والدينية المتعالمة التي وجدت فيه خروجاً على قواعد التعبير والتفكير، وهذا النثر بأنواعه وأساليبه ظل فاعلاً من خلال الرواية الشفاهية المتطورة التي كانت تخترق حدود المدونات، وتتفاعل مع بعضها طبقاً لآليات التلقي الشفاهي، وهذا النثر قد تفاعل، بصورة أو بأخرى مع بدايات التأليف القصصي الحديث، وهو، في كثير من أشكاله، شديد التنكر لمعطيات الأساليب البلاغية الفصحى، التي كانت مستبدة بالتعبير الأدبي الرسمي من قبل. والواقع إن هذا النثر كان بتعبير هيكل أقرب إلى الخواطر من غيره. ورغم ذلك فإن هذا الموجه قد أهمل وغُيّب، وحل محله القول بأن الأسلوب الروائي الأوروبي هو الذي كان المؤثر الفاعل في نشأة الرواية العربية، ومع أن هذا المؤثر لا تنكر أهميته، إلا أن قصر أمر التحديث الأسلوبي على عنصر ما، مهما كانت قيمته، لا يمكن أن يؤدي إلى تفسير سليم للظواهر المدروسة. والحقيقة أن النثر السردي التخيلي الذي أشرنا إليه، كان قد تنكب منذ قرون لقواعد التعبير التي أشاعتها الرسائل الديوانية والمقامات المتأخرة، ولم يوقر محسّناتها البلاغية، والمشكلة التي ستثار فيما بعد حول «العامية والفصحى» موجودة بتفاصيلها في تضاعيف ذلك النثر، ولكن هذه القضية، شأن قضايا كثيرة أخرى تجرّد من أبعادها الثقافية، وتدرس بمعزل عن النسق الثقافي العام الذي تترتب فيه، فتبدو تلك القضايا وكأنها مرتبطة بمرجعيات أخرى، وفي كثير من الأحيان يجري إسقاط لتصورات لاحقة على ظواهر تشكّلت في زمن أسبق بكثير. ومن الواضح أن «هيكل» لم يلتفت إلى هذا الجانب، وقرن أمر التحديث الأسلوبي بالأثر الذي تركته الثورة الفرنسية. وعلى أية حال، فقد اعتبر أمر الأخذ بهذا الأسلوب دلالة على التجديد والابتكار، فمجلة «البيان» أشارت إلى طبيعة المحاكاة بين رواية هيكل وروايات ديكنز وبلزاك وثكري، والإشارة إلى هذا الجانب تأتي في سباق الإطراء والتوقير، وتندرج في هذا السياق إشارة تيمور حول «زينب»، باعتبارها تختط السبيل الذي نهجته الرواية الغربية(40)، ولكن يحيى حقي أشاد بهيكل، ووصفه بأنه «**متمكن من لغته، ملمّ بآدابها**»، وقد «**ترفّع أسلوبه المشرق عن ألاعيب الزخارف الباطلة التي كانت لاتزال سائدة في عهده**»(41). وعلى هامش هذه القضية يثار موضوع استخدام «العامية»، ذلك أن يحيى حقي يقول «**لعل هيكل هو أول من نادى بكتابة الحوار باللغة العامية، وبذلك مهد هذا المنهج لمن جاء بعده**»(42)، فيما دقق مندور أكثر في هذا الموضوع، وانتهى إلى أن درجة الانفصال بين الأساليب القديمة وأسلوب «زينب»

كبيرة، فهيكل، كما يقرر مندور «كان في كتابتها أبعد ما يكون عن المقامات وما تفرع عنها، وأقرب ما يكون إلى روح الرومانسية والقصص الفرنسي، بل لقد جرؤ هيكل عندئذ أن يقيم قصته على عنصر الحب، وأن يجمع في تعبيره بين العامية والفصحى غير مكتفٍ بالنثر المرسل الفصيح فضلاً عن سجع المقامات»(43).

6.2. معيار الذاتية. الفردية

ربطت مجلة «البيان» بين المؤلف وروايته مؤكدة أنه ضمّنها «مبادىء عصرية له»، ويمكن أن تفهم هذه الإشارة أيضاً على أن «زينب» مرآة لذات المؤلف، سواء ما اتصل بأفكاره وتصوراته وتأملاته، أو ما اتصل بتطلعاته الإصلاحية. لكن «هيكل» كان قد أشار بوضوح إلى أن «الحنين» كان عاملاً أساسياً وراء كتابة الرواية، فضلاً عما تختزنه «النفس من ذكريات»(44). ولكن الأمر لم يقتصر على ذلك، إنما برزت شخصية المؤلف بوضوح في تضاعيف النص. وقبل المضي في تحليل هذا الجانب لابد من القول أن حضور المؤلف في نصه الإبداعي، أمر تتعارض حوله التصورات، وتتغير حوله المواقف بحسب الظروف الخارجية التي ترافق القراءة. وفيما كانت وظيفة الأدب المباشرة في مطلع القرن العشرين تقترن بالرسالة الأخلاقية التي ينطوي عليها النص أصبحت هذه الوظيفة في نهايته تُفهم بطريقة مختلفة، وإذا كان حضور المؤلف وأفكاره تعتبر دالة لها قيمة من نوع ما، فقد أصبح احتجابه الآن هو الأمر الذي تدعو إليه كل قراءة نقدية. ويصعب الموافقة الكاملة على اعتبار النص قناعاً لأفكار مؤلفه، لأن ذلك قد يؤدي بالنص إلى انهيارات داخلية تُفقده شروطه النوعية والجمالية والبنائية.

يدرج عبدالمحسن طه بدر رواية «زينب» ضمن روايات «الترجمة الذاتية»، وهذا يعني إنه يعالجها على انها نوع من السيرة الذاتية للمؤلف. ومما انتهى إليه، هو أن المؤلف كان مدفوعاً برغبة في إصلاح حال أبناء وطنه، وهذه الرغبة تشكل «المنبع الذي استمد منه هيكل دوافعه لتأليف الرواية»، وعلى هذا فالمؤلف شديد الحضور في روايته، قليل الاحتجاب عنها، فأول محاور الرواية «يدور على قلق المؤلف وضياعه الذاتيين، وعجزه عن تحقيق أمله في علاقة حب ناجحة، ويظهر هذا القلق والعجز ممثلاً في شخصية «حامد» المثقف إبن صاحب الأرض الذي يعبر في الرواية عن شخصية المؤلف نفسه»(45). ويطابق بدر بين المؤلف وحامد، ويفسر كل هموم حامد وتأملاته وأفكاره باعتبارها أفكار هيكل نفسه، ويحدد نوعين من التأثر، أولهما مباشر يمثله «حامد» بوصفه قناعاً للمؤلف، وثانيهما «زينب» التي تعد، بصورة غير مباشرة تعبيراً عن ثقافة هيكل. بيد أن العالِم يوسع من فكرة الذات الفردية فيعتبر أن القلق الذي يمور فيها انما هو دلالة على الاهتمام بالفردية وحضورها في نسيج الرواية، فعالم الرواية هو المضمار الذي كانت الذات الفردية تمارس فيه أفعالها، فرغم تدخلات المؤلف، و«رغم فرضه لأفكاره وآرائه الخاصة، فانها تتضمن «شخصيات متناقضة متصارعة إلى حد ما، وذات سمات مصرية واضحة، ولكن لعل أهم ما يميزها إن عالمها ليس عالماً ثنائياً مطلق الثنائية. كما هو الشأن في أغلب التعابير الأدبية السابقة. بين الأبيض والأسود، بين الخير والشر، بين الفقير والغني، وانما نجد عالماً تتحرك فيه شخصيات ملتبسة قلقة متطلعة إلى التغيير على نحو غامض»(46). ويؤكد روجر ألن التماثل الكبير بين المؤلف والبطل، فشخصية «حامد»، «تعكس آراء وأفكار هيكل نفسه»(47)، ومن ذلك ما يشير إليه ألن من إن المؤلف «يحاول على لسان حامد، أن يعلن عن تأييده الأكيد لأفكار المصلح المعروف قاسم أمين فيما يتعلق بحقوق المرأة»(48)، ويأخذ هذا التماثل دلالته، إذا دُعِّم بالسيرة الذاتية لهيكل التي يذكر فيها تأثره الشديد بأفكار قاسم أمين، وبخاصة كتابه «تحرير المرأة» الذي أثار بدعوته لتعليم المرأة، ورفع الحجاب ثائرة المحافظين، وهو يبدي تعاطفاً متحمساً مع أفكار أمين. وجدير بالذكر أنه نشر أول مقال في حياته في سنة 1907, بتأثير من قاسم أمين، عن حرية المرأة، وأظهر ميلا مبكراً لأفكار ذلك المصلح الخاصة بالمرأة، واعتبر ذلك جزءاً من المكونات الثقافية الأساسية في حياته الثقافية(49). وقد أشار إلى أمر المماثلة بين المؤلف والبطل، شكري عياد، فذهب إلى أن الأول قد تقنّع بالثاني فوجه نقده للمجتمع، وتحدث بلسانه طارحاً أفكاره الإصلاحية(50) وقد أحدث أمر المطابقة المذكور مشكلة في مغزى الرواية، رواية يعبر عنها سعيد الورقي بقوله أن «رواية هيكل في الواقع ليست رواية «زينب» كما أراد لها

مؤلفها، انما هي رواية حامد، فشخصية حامد هي أكثر شخصيات العمل اكتمالاً ونمواً رغم سلبياتها، كما انها الشخصية المحورية التي تمثل فكر الكاتب وموقفه»(51).

كانت «زينب» في بعض وجوهها مرآة استثمرها هيكل لعكس صورة من نفسه وأفكاره وطرف من موضوعه. وقد اعتبرت الهموم الفردية - الذاتية نوعاً من اظهار الفرد بوصفه كائناً إنسانياً له أبعاده النفسية والاجتماعية والفكرية، في ظل عدم اهتمام بهذه الأبعاد من الأدب الذي سبق رواية «زينب». ولا غرابة أن يكون لتجليات الذات تفسير لدى الدارسين، وترجيح لقيمة «زينب»، وتأكيد لريادتها، ذلك أن الرواية الغربية عُللت على انها «ملحمة» الحقبة «البرجوازية» حيث تتقدم الهموم الفردية على الجماعية، وحيث يصبح الإنسان الفرد مركزاً فاعلاً في العالم. وتعميم هذا الحكم على «زينب» لا يخلو من مبدأ «المقايسة» هذا، دون الأخذ في الاعتبار الشرط التاريخي للنسقين الثقافيين اللذين تجري المقارنة بينهما.

7.2. معيار التنكر الإيجابي

يعلل هيكل أمر إغفال ذكر اسمه على غلاف الطبعة الأولى من «زينب» بأنه نوع من التفاني في الدفاع عن قضية وطنية - طبقية، فقد طالما كان يشعر بامتهان للإنسان المصري، وتحديداً للفلاح، وقد استشعرت، كما يقول، بأن اهدار تلك القيمة، أمر غير لائق، وعليه ينبغي أن يتنكر تحت صفة «مصري فلاح» لإرسال رسالة إلى من يضن على المصري الفلاح بامتلاك وجهة نظر في الحياة، وقد جعل من روايته تصويراً ضمنياً لما يمور فيه عالم الريف المصري في مطلع القرن العشرين، وغايته أن يتمثل ذلك العالم، ويُظهر إلى العيان مكوناته ومشكلاته، لأنه لمس أن هذا العالم ينظر إليه «بغير ما يجب من الاحترام، فأردت أن استظهر على غلاف الرواية التي قدمتها للجمهور يومئذ، والتي قصصت فيها صوراً لمناظر ريف مصر وأخلاق أهله أن المصري الفلاح يشعر في أعماق نفسه بمكانته، وبما هو أهل له من الاحترام، وأنه لا يأنف أن يجعل المصرية والفلاحة شعاراً يتقدم به للجمهور، يتيه به، ويطالب غيره باجلاله واحترامه»(52). وقد وقفنا في مطلع هذا البحث على هذا النص في سياق شرح الالتباس الذي وقعت فيه مجلة «البيان» حول التقديم والتأخير، لكن الأمر الذي تبغي الإشارة إليه هنا، هو أن المؤلف، كما يتضح من تأكيده، كان مدفوعاً بقصد واضح، لقد فضل أن يتنحى كإنسان فرد مسمى، وأن يدفع إلى الأمام بـ «نموذج» فيه عمومية، ليوجه خطابه إلى أولئك الذين يبخسون عليه حق الحياة والوجود، وليس لنا في هذا السياق «تقويل» نص هيكل، أو تعليل إغفال اسمه، والتنكر خلف صفة مركبة، كما ذهب كثيرون، حينما قرأوا الغلاف في ضوء موجهات خارجية. ذلك انه يعلن بوضوح عن فكرته من التنكر التي غايتها الإفصاح عن مضمون معين، أكثر مما هو هروب عنها. وقد فسرت مجلة «البيان» ذلك بأنه «أفكار الذات في سبيل الخدمة العامة»، وأضافت «إنا نجل هذه منه». ومن المؤكد أن اختيار صفة «مصري فلاح» فيها كثير من الدلالة والإيحاءات، فلو أراد هيكل أن يتنكر تماماً، وأن لا يضمن روايته رسالة ما، لاستعار اسماً وهمياً، إذا كان تثبيت اسمه يلحق به نوعاً من الضرر الاعتباري كما أجمعت عليه معظم «القراءات» اللاحقة. كما أن اختيار «مصري» و«فلاح» والتركيب بينهما يفصح عن مقصد لا يمكن اختزاله بسهولة إلى أنواع من الهروب والخوف، فضلاً عن الإشارة التفسيرية الواضحة التي حرص هيكل، فيما بعد، على أدراجها في مقدمة الرواية. وعلى أية حال، فإشارة مجلة «البيان» تندرج في سياق الإطراء لهذه الالتفاتة من المؤلف، الذي حرص أن يغفل أول كتاب يصدره من اسمه، ويُفهم إلى ذلك أن المؤلف يصدر عن تصور عام، وهو انه تحت صفة «مصري فلاح» يوجه رسالة عامة، غايتها وصف مناظر الريف المصري وأخلاق أهله، أما في الدائرة الخاصة به، والوسط الثقافي والإجتماعي الذي يعيش فيه، فمعروف عنه إنه صاحب «زينب»، ذلك أن المجلة المذكورة أشارت بعد صدور الرواية مباشرة إلى إنها لـ «هيكل»، وإذاعة ذلك فيها أشد خطرا عليه، مما لو وضع اسمه الصريح على الغلاف، لو كان صادراً في قراره من منطلق التنكر القائم على الخوف والرهبة، ذلك أن «البيان» أطرت هذه الالتفاتة، وأجلّت موقف هيكل، وأفصحت عن أنه صاحب «زينب» وأضفت عليه كثيراً من الصفات الرفيعة، وتوقعت له أن ينشىء «جلائل الروايات».

3. معايير نقض الريادة

ظهرت رواية «زينب» في مرحلة تاريخية انتقالية شهدت تداخلاً كبيراً بين الأذواق والأحكام والمعايير، وهي الحقبة التي اصطدمت فيها الانساق الثقافية المختلفة، وكل ذلك جعلها مرحلة تتجاوز فيها المتناقضات، بحيث يصعب الانتهاء إلى رأي حاسم في ظواهرها الأدبية والفكرية وكل هذا جهز «قراءات» رواية هيكل بتصورات متباينة، تبلغ أحياناً درجة التضاد التام. لأنها تصدر عن معايير مختلفة لم يُتفق عليها كل الاتفاق. وعلى هذا انقسمت القراءات كما أشرنا إلى قراءات تثبت ريادة «زينب» استناداً إلى مجموعة من المعايير، وقراءات أخرى تنقض ريادتها استناداً إلى معايير أخرى أو إلى تقديم تأويل مختلف للمعايير المذكورة.

1.3. معيار نقض الريادة التاريخية

كشفت الإحصاءات التي عنيت بالروايات التي صدرت قبل «زينب» عن حقيقة أغفلها كثير من الدراسات التي عنيت بنشأة الرواية العربية وتطورها، وقد قام علي شلش بتصفية القوائم التي أوردها عبدالمحسن طه بدر وإبراهيم السعافين الخاصة بالروايات الصادرة في مصر وبلاد الشام فقط، وحقق تلك القوائم وعارضها بما نشر في الربع الأخير من القرن التاسع عشر والعقد الأول من القرن العشرين، وخلصت إلى أن عدد الروايات التي نشرت في هذه الفترة يبلغ نحو (254) رواية عربية مؤلفة أدرجها في ملاحق كتابه «نشأة النقد الروائي في الأدب العربي الحديث»، وأشار إلى قرابة هذا العدد من الروايات المترجمة. وتبرهن هذه النشرة الإحصائية على سعة الاهتمام بموضوع الرواية تأليفاً وترجمة، في فترة قصيرة نسبياً، ولهذه الحقيقة وجه آخر يؤرق الباحثين في هذا الموضوع، وهو صعوبة حصر هذا العدد الكبير من النصوص السردية ودراستها، واستخراج أبنيتها الأسلوبية والتركيبية والدلالية، وهذه الصعوبة تدفع إلى واجهة الاهتمام بصعوبة أخرى، وهي كيفية التحقق من توافر الشروط الفنية للنوع الروائي في هذه النصوص، ثم الانتهاء إلى تثبيت ريادة نص ما، يُختار من وسط هذه التضاريس الوعرة، فإذا وضع كل هذا في الاعتبار، فإن المعايير القائلة بتثبيت ريادة «زينب» تتعرض للشك والطعن، ويسهل نقضها، والإتيان بما يخالفها، والقول بأن ريادة «زينب» تاريخياً وفنياً وموضوعياً أمر مشرب بالشك. فالمعطى النصي المتوفر عليها، يجعل تأكيد ريادتها محل نظر. وذلك ما اهتمت به بعض الدراسات، واعتنى به عدد من الباحثين. من ذلك أن سيد حامد النساج يبحث في العقد الأول من القرن العشرين، فيتوصل إلى أن هناك على الأقل روايتين جاءتا بعد «حديث عيسى بن هشام» للمويلحي، وقبل صدور «زينب». كان «لهما كبير الفضل في الإعلان الحقيقي عن ميلاد الرواية العربية»(53)، وهما «عذراء دنشواي» لمحمود طاهر حقي الصادرة في عام 1906، ورواية «القصاص حياة» لعبدالحميد البوقرقاصي الصادرة في عام 1905، وعن الأولى يقول النساج، بأنها «بذرة إيجابية متقدمة في تاريخ الرواية المصرية، تحمل في أعطافها مضموناً ثورياً، وتتخلص من بعض الشوائب التي علقت بحديث المويلحي، وتسبق هيكل إلى الريف وإلى الحوار العامي من ناحية أخرى»(54)، أما الثانية التي ثبت على غلافها مصطلح «رواية» بصورة لافتة للنظر، وبخط أكبر من خط عنوان الرواية نفسه، وقد ظهرت فيها وحدة للحدث وللزمان والمكان، فإن النساج يقول أن لغة السرد فيها: «لغة عربية ميسورة الفهم، سهلة التلقي والتقبل، والحوار قصير، وبالعربية التي لا تبعد عن أن تكون لغة متداولة، أقرب إلى الشعبية والعامية، وهي لا تصدر عن الكاتب إطلاقاً، أنها تنطلق بسهولة من الشخصيات»(55)، ومؤلف هذه الرواية «لم يكن أرمانسياً، ولا مثالياً، ولم ينطلق من رؤية ذاتية قاصرة في بقية الجزئيات داخل جسم المجتمع، ولا يلجأ إلى اسلوب المقامة، ولا إلى شكلها الأدبي، ولا إلى بطلها أو راويها أو بعض علاماتها المميزة لها، ولا تظفر لديه بأساليب إنشائية عند وصف مظاهر الطبيعة»(56). ومن الواضح أن النساج يرد هنا على القائلين بريادة «زينب». فمعلوم أن المؤلف أغفل اسمه، وانه لم يضع مصطلح «رواية» على الكتاب، ولم تكن هناك عناية واضحة بعناصر البناء الفني، وإذا كان دعاة القول بريادة «زينب» يعزون تلك الريادة إلى اللغة، فلغة رواية «البوقرقاصي» كما يخلص إلى ذلك النساج تتوفر على جميع الخصائص التي تتدرج عادة في أساليب التعبير الروائي، وثمة اتهام لا يخفي لهيكل بأنه رومانسي ومثالي يدفعه الحنين المجرد في الغربة لاستحضار مناظر ريفية يكتبها تحت مؤثر الرواية

الفرنسية، دون أن يكون ملماً، وربما ليس معنياً بالمشهد الواسع للحياة الريفية بكل ملابساتها الحقيقية، انما هو يصدر عن رؤية ذاتية وموقف فردي، وكل هذه الصفات التي استخلصها الباحثون من «زينب» وتجربة هيكل الأدبية، والتي وقفنا عليها من قبل، باعتبارها أركان ريادة، يحاول النساج نقضها ضمناً بالتأكيد على أن رواية «القصاص حياة» و«عذراء دنشواي» تتضمنها، والأولى حسب رأيه تتوفر على العناصر التي تؤهلها لأن تتصدر قائمة الريادة. ولا يكتفي النساج بذلك، انما يضيف روائياً ثالثاً هو صالح حمدي حماد الذي أصدر روايتين، الأولى بعنوان «الأميرة يراعة» والثانية بعنوان «ابنتي سنية» وذلك في عام 1910، وقد ثبَّت اسمه الصريح على غلاف الروايتين بعكس هيكل، بل انه **«تخلص قبل هيكل من السجع والجناس والطباق والمحسنات البديعية والبلاغية، في لغة سهلة، وحوار مقبول، ونظرة واعية إلى المجتمع، ومتطورة إلى دور المرأة، وثقافتها، وإسهاماتها»**(57). واثر كل هذه الجهود الروائية، جاءت «زينب» لـ **«تكون حلقة في سلسلة، ومغامرة فردية كتلك المغامرات الروائية السابقة، فيها قدر كبير من الرومانسية، وفيها قدر أكبر من الذاتية، ومن الإحساس بالأنا»**(58).

إن النساج يقصي عن «زينب» ريادتها التاريخية، ويعيد قراءتها في ضوء بعض النصوص التي سبقتها بفترة قصيرة، فيتوصل إلى أن كل العناصر التي جعلت من «زينب» تقف في أعلى سلم الريادة، انما هي متوفرة في غيرها. فليس لها، والحال هذه، أن تُدفع في مضمار الريادة، لتحتل مكاناً متصدراً فيه، استناداً إلى شروط تتوافر في سواها.

2.3. معيار نقض الريادة الموضوعية

ينفي عبد المحسن طه بدر ريادة «زينب» من ناحية كونها أول رواية يقوم موضوعها على حدث ريفي، باعتبار أن الريف هو الفضاء الذي تشكلت فيه أحداث الرواية. وقد أشرنا إلى أن يحيى حقي قد اعتبرها رائدة في هذا المجال، وعدها أفضل عمل عن الريف، وأن الذين كتبوا عن الريف بعد هيكل قد «ساروا في ركابه»، ولكن «بدر» يبرهن على أن محمود خيرت قد أصدر روايتين حول الحياة الريفية بين عامي 1903 و1905، وهما «الفتى الريفي» و«الفتاة الريفية»، ويشير محمود خيرت بوضوح ووعي إلى أنه يكتب رواية، ففي مقدمة الطبعة الثانية من روايته «الفتى الريفي» التي صدرت في عام 1905 يقول **«لم أكتب هذه الرواية إلا لتكون عبرة للقارىء، ودرساً من دروس الحياة، يستفيد من ورائه أبناء وطني العزيز بوجه عام، والفلاحون بوجه خاص، والذي دفعني إلى نسج بردها بالشكل الذي هي فيه، ما رأيت الفلاح عليه من التعاسة والشقاء، وما هو منغمس فيه من الجهل الدامس، حتى اني جعلت الحادثة قرية من قرى الفلاحين، والبطل واحداً منهم، ولم يكن غرضي من ذلك مجرد «فكاهة» للفلاح يصرف فيها زمنه من غير طائل، ولكن حكمة بالغة تدفعه إلى تحسين حاله وترقية شأنه، وتبث فيه روح الكمال والفضيلة فتهديه إلى طريق الرشاد وسواء السبيل»**(59)، وفي روايته الثانية «الفتاة الريفية» يكرر الهدف الذي يريده بقوله **«على أن الرواية لا تكون قيمة حتى ترمي إلى غرض شريف أو فائدة حكمية»**(60)، وما يثير الاهتمام أن خيرت لا يكرس روايتيه للريف فقط، وهو الموضوع الذي نعالجه هنا، انما يورد مصطلحات خاصة بالبناء الفني للرواية بدلالاتها المعروفة الآن مثل، مصطلح «رواية» و«المحادثة» و«البطل»، ويؤكد بدر أن روايتي خيرت **ليستا فقط سابقتين لرواية هيكل في استثمار عالم الريف والإفادة من مكوناته، إنما تجاريهما رواية «زينب» في كثير من تفاصيلهما وأحداثهما ووقائعهما، فالمماثلة قائمة بين رواية هيكل وروايتي خيرت في أكثر من نقطة، والتشابه كبير في مسار الأحداث والمقاصد والغايات إلى حدود كبيرة**(61).

3.3. معيار نقض الريادة الفنية

أشير كثيراً إلى قيمة الإنجاز الفني الذي حققته «زينب» سواء في موضوع اللغة أو البناء أو التجديد في مكونات السرد الأدبي، بحيث اعتبرت حداً فاصلاً بين مرحلتين من مراحل التطور الفني في الرواية العربية الحديثة، وبها يمكن الإشارة إلى استكمال خصائص النوع الروائي في الأدب العربي، على أن هذا الأمر لم يقبل على علاته من لدن بعض الباحثين، وكما رأينا في نقض الريادة التاريخية والريادة الموضوعية، فلا نعدم وجهة نظر تشكك بريادة «زينب» الفنية. فهي، كما يذهب سيد البحراوي تفتقر للتماسك الفني، وبناؤها العام لا يقوم

على «مبدأ درامي»، فليس ثمة صراع قصصي يحكم بناءها، انما يعتمد ذلك البناء على «**منطق الحكي في التراث الشعبي دون تشويق أو إثارة، فالأحداث تأتي متتابعة متسلسلة كأنها مربوطة في خيط واحد واضح، وإن كانت (عقد) الوصف والاستطراد تمنع دائماً من سلاسته**»(62)، فلا توجد في الرواية قوانين مركبة لضبط العلاقة بين البشر والأحداث، فالفصول والفقرات تبدأ وتنتهي دون ضوابط زمنية، والأحداث تُتجاور دون أن تضبط بعلاقات سببية، بحيث لا يفضي تقدم الأحداث إلى نوع من الصراع، وحسب البحراوي فإن ذلك علّة الأمر تتصل باعتقاد هيكل أن المجتمع هو المتحكم بكل المصائر، فضلاً عن أن الطبيعة تمارس الدور نفسه(63). ونظراً لانعدام النسق المنطقي - السببي الذي يتحكم بالأحداث ويوجهها صوب نتيجة محددة، فإن العناصر الفنية انفرطت، ولم تنتظم في إطار واحد، وهذا ما جعل الرواية تخفق في كثير من وجوهها الفنية، وكان عبدالمحسن طه بدر قد أشار أيضاً إلى أن «**بناء الرواية غير متماسك، كما أن الشخصيات لا تعبر عن واقعها بقدر ما تعد انعكاساً** مباشراً لشخصية المؤلف **نفسه وثقافه، كما يصر المؤلف على التعبير عن آرائه في الرواية بصورة مباشرة**، وعلى التدخل بين القارىء **وبين أحداث الرواية**»(64)، وهذه الإشارة تنقلنا فوراً إلى حمى الاعتراضات المثارة على «زينب» من هذه الناحية، فقد طعن يحيى حقي في القيمة الفنية للرواية حينما كشف عناصر الإفتعال والمبالغة فيها، وكيف أنها استعارت أجواء رومانسية، واستعارت إلى جانب ذلك حلولاً مفتعلة، وبنت إحداها على مشاهد لا تمهيد لها، الأمر الذي أدى إلى تمييع عواطف الشخصيات، إلى ذلك فإن الوصف متكرر، وأفكارها متأثرة بـ «**فلسفات مسيحية لا نعرفها**، وهي تجيء «**بصورة لا يألفها أدبنا وقصصنا**، و«**لا يألفها ريفنا**»(65). ويربط عبدالمحسن طه بدر بين هيكل وبطل «زينب» حامد، ويذهب إلى أن المؤلف إذا كان يريد فعلاً تقديم صورة عن الريف المصري، فإن النجاح لم يحالفه، لأننا لا نعثر على شيء جدي من ذلك الريف، انما «**نلتقي بهيكل ومشكلته في أكثر من صورة، نلتقي به وبمشكلته حاضراً وبصورة مباشرة في شخصية «حامد» الذي يمكن أن تسمى الرواية باسمه، ونلتقي بشخصيته مرة ثانية بصورة غير مباشرة منعكسة على المناظر والأخلاق الريفية**»(66)، وتتجسم هذه الهفوة الفنية، فتطيح بريادة «زينب» الفنية. فتدخلات المؤلف الكثيرة في سياق السرد كثيرة، وإنطاق البطل بوصفه قناعاً لهيكل لا يمكن السكوت عليه، ويتوغل عليّ الراعي في قلب هذه المشكلة التي تقلل من قيمة الرواية، فيتوصل إلى أن «**ثمة صراعا يدور في «زينب» بين الرواية والنثر الفني.. مؤلفها جلس ليكتبها وفي ذهنه انه حتم عليه، إلى جانب دور الراوي، أن يثبت أيضاً براعة في النثر الفني**»(67). ولهذا كثيراً ما «**يقطع الكاتب خيط الأحداث عامداً ليدعونا إلى أن نشاركه وليمة من الأفكار والإحساسات طعامها كله محفوظ، خارج لتوه من العلب، إذّاك نحس أن ورقة من أوراق كتاب الإنشاء قد انفصلت وضمّت لسبب ما إلى صفحات رواية زينب**»(68)، فضلاً عن كل هذا ففي الرواية «**أشكال من الكتابة لا تنسجم في كثير مع فن الرواية، ضمنها المؤلف عمله حرصاً على فكرة** أو **مجموعة أفكار، ولم يبذل جهداً ما في ترجمة هذه الأفكار إلى** أشكال فنية **تلتحم مع نسيج الرواية. وأحياناً تتخذ هذه الأفكار شكل موضوع إنشائي تقليدي، جاهز تحت تصرف المؤلف، لا ينتظر إلا أهون الحجج كي ينشق إلى الوجود**»(69). وقد أشار روجر ألن إلى ذلك واصطلح عليه بـ «**المغالطة السيكولوجية**»(70) إذ يحاور حامد والديه الريفيين حول الزواج اعتماداً على مفاهيم مستعارة من «مل» و«سبنسر»، دون مراعاة للسياق العام للتواصل ولاختلاف الأنساق الثقافية بين مصدر الفكرة ومتلقيها.

4.3. معيار نقض التأثر الفعّال

اتفقت معظم الآراء على تأثر رواية «زينب» بالروايات الأوروبية، والفرنسية بوجه خاص، وقد أشارت مجلة «البيان» الى ذلك، وأكده محمود تيمور ويحيى حقي ومحمد مندور وعبدالمحسن طه بدر وعلي شلش والنساج، على أن سيد البحراوي لا يكتفي بالوقوف أمام موضوع التأثر والتأثير عند بعده المجرد الذي يعد أمراً طبيعياً بين الآداب، وحاجة ماسة للنصوص الأدبية، إنما يتجاوز إلى الاعتقاد بأن «زينب» حاكت الروايات الفرنسية محاكاة سلبية، ذلك أن مؤلفها انتظم في نوع من التبعية الذهنية لتلك الثقافة. فهيكل لم يخضع في روايته لآلية الإبداع، إنما لآلية التأثر، وهنا يثير سؤالاً مؤداه انه من الممكن أن يكون محمد حسين هيكل قد

اطلع على نماذج من الرواية الفرنسية وتأثر ببعض عناصرها وإطارها العام و«لكن هل نجح في أن ينتج رواية في قامة ما تأثر به؟ وجواب البحراوي هو «يستحيل، لأن مثل هذا الإنتاج كان يحتاج إلى شروط أخرى تماماً. أولها ألا يكون همه أن ينقل هذا النص أو هذا الإطار بل أن يستفيد منه، إذا أمكن، بعد أن يكون قد عايش تجربته الشخصية في مجتمعه هو وحلمه العميق النابع من الاتصال الحميم بأحلام البشر، لا أن يحلم حلماً مزيفاً مفروضاً عليه من الخارج، ويحاول هو أن يفرضه على جماعته وعلى لغتهم وعلى شخصياتهم وأحداثهم، التقليد لا يُنتج فناً، بل صورة مشوهة، وانتاج نوع أدبي جديد لا يتم بنقله عن الآخرين، وإنما بوعي عميق بإمكانات الأنماط الأدبية الممكنة في الواقع وتنمية أقواها وأجملها وأكثرها قدرة على تمثيل الواقع جمالياً في هذه اللحظة، وهذا يحتاج إلى فنان عميق واع جمالياً بوضعه الاجتماعي والتاريخي والثقافي، ومدرك لتناقضات هذا الوضع، وراغب في المساهمة في حلّ هذه التناقضات، على مستواه الجمالي، وكل هذا ضد التبعية الذهنية التي عاشها هيكل وجيله»(71)، فإذا كانت الفعالية الأدبية التي يقوم بها هيكل قد تمت تحت تأثير التبعية الكاملة للمؤثر الغربي، كما يخلص إلى ذلك البحراوي، فإن الشك يحوم حول ريادة «زينب» التي كانت مرآة لذلك المؤثر، وعليه فلا يمكن أن تكون «رواية بالمعنى الدقيق، ولا يمكن أن تكون «رواية مصرية حقيقية كما زعم النقاد»(72) لأن الأحداث فيها تتحرك بدفع من قوى خارج سياق النص، ومفهوم الصراع فيها غائب، إلا ما تمارسه إرادة المؤلف الخارجية في توجيه الأحداث الوجهة التي يشاء. والتعبير عن نفسه وأفكاره عبر شخصية البطل.

أعيد انتاج أمر التأثر والتأثير في الأدب، من خلال رواية «زينب» ليتحول من وجهه الإيجابي الذي أطرته مجلة «البيان» في مطلع القرن العشرين إلى وجهه السلبي في نهاية القرن، ومرد ذلك صدور القراءات النقدية عن منظورات مختلفة ومرجعيات متباينة، الأمر الذي يؤدي إلى نتائج مختلفة، وأحكام متناقضة تتصل هذه المرة ليس بالنصوص وطرائق إنتاجها، إنما بالكُتّاب وتكونهم الثقافي.

5.3. معيار نقض التنكر الإيجابي

أثار أمر تنكر هيكل تحت اسم «مصري فلاح» انتباه الدارسين، وانقسمت حوله الآراء، وكنا فصلنا وجهة نظر المؤلف نفسه حول الموضوع، ومنها رغبته بأن ينصف نوعاً من الانتماء الوطني والطبقي الذي انتهك لأسباب كثيرة ولم يهمل الجانب الشخصي الخاص بمهنته بوصفه محامياً لا يرغب أن تتداخل في أذهان الآخرين صورته المنقسمة إلى ممارسة الأدب والمحاماة، ولكن تصرف هيكل هذا سرعان ما أعيد تأويله، فقد ذكر محمود تيمور أنه «لم يجاهر باسمه في ذلك العهد، ترفعاً عن أن يعيِّره أدباء عصره راوية «حواديت» وفكاهات»(73). لكن يحيى حقي تهكم بسخرية من ذلك، وعزاه إلى خوف هيكل من الإعلان عن نفسه في سياق قصة حب، كما أن حقي لا يفهم كيف أن المؤلف يتشرف بصفة الفلاح ويخفي السمة، وتعجب من ذلك لأنه لا يعرف أحداً ليتنكر حين يتشرف، وأكد على أن ذلك نوع من المواربة التي رغب هيكل بها(74). وذهب عبدالمحسن بدر المذهب نفسه، وبخاصة أن الأعمال الأدبية آنذاك كانت ممهورة بالتسلية والفكاهة «ولا تحظى باهتمام كبار المثقفين واحترامهم»(75)، وبهذا انزاحت قضية التنكر من سياق معين، واندرجت في سياق آخر، فإذا فهمت رواية «زينب» في ضوء التأويل الأول للتنكر، اعتبرت رسالة أخلاقية تعبر عن نكران ذات مؤلفها الذي فضل أن يحتجب وراء صفة ما، من أجل إيصال مضمون تلك الرسالة، وإذا فهمت «زينب» في ضوء التأويل الثاني للتنكر، اعتبرت عملاً أدبياً ليس له الشجاعة بأن يعلن عن صفته وهي «رواية» وعن صاحبه وهو «هيكل» انما استبدل ذلك بإشارات بديلة دالة وهي «مناظر وأخلاق ريفية» و«مصري فلاح»، باعتبار أن النص تنقصه الجرأة في الإفصاح عن هويته الفنية الروائية. لأسباب قد يتصل بعضها بقصور النص وصاحبه، أو بخوف المؤلف أن تجني عليه صفة الكاتب الروائي في مناخ مشبع بتصور تقليدي يرى في القصص نوعاً من التسلية، والفكاهة، وعلى هذا التأويل تبنى نتيجة مهمة، وهي: إذا كان النص الذي اعتبر رائداً للرواية الفنية، قد بخسه مؤلفه حق التسمية النوعية، وضن عليه باسمه الشخصي فكيف يقيض له أن ينتزع حق الريادة الفنية!! ومن الواضح هنا أن عنصراً خارجياً اقتحم صلب الموضوع الخاص بالريادة، فإذا كانت بعض

الآراء قد حاولت أن تحسم ريادة «زينب» بناء على مجموعة قيم فنية - فكرية مستخلصة من النص، فإن آراء أخرى قد حاولت أن تدعم حججها المستنبطة من النص، حول نقض ريادة «زينب» بأخرى من خارج النص، مثل إعادة تأويل قضية التنكر، ويضاف إلى هذا أن هناك من ذهب إلى أن أهمية «زينب» لم تنبثق من جدة النص ونوعيته الفنية، انما من مكانة هيكل الاجتماعية والسياسية(76)، وحسب النساج فإن «**عوامل خارجية ساعدت على إضفاء كثير من الأضواء الباهرة حول «زينب» لهيكل، فقد فصلت تماماً عن التجارب السابقة، وهذا جعلها وحيدة في الميدان، درّة ثمينة «يتيمة الدهر»، ولو أنها وضعت في إطارها لتكشف حجمها الطبيعي**» وينتهي إلى أن الوضع الاجتماعي والسياسي لمؤلفها هو الذي اضفى عليها أهمية استثنائية، ذلك أن صاحب «زينب» لم «**يكن مهموماً بالرواية كفن**»، وزينب إنما هي «**مغامرة فردية منه**» وروايته الأخيرة «**هكذا خلقت**» لا تبرهن على غير ذلك، فقد ولدت «**في زمان غير زمانها**»، وبمنهج مختلف عما كان شائعاً حولها»(78).

4. التباسات القراءة - خاتمة

عرضنا فيما مر لنماذج من قراءات «زينب» قاصدين إبراز المعايير التي في ضوئها اعتبرت أول رواية فنية في الأدب العربي الحديث، وأيضاً إبراز المعايير التي نقضت تلك الريادة. وتكشف المعطيات التي عرضناها عن إشكالية جوهرية في منهج القراءة ذاته، ففضلاً عن الاضطراب الذي يظهر في تضاعيف بعض القراءات، فإنها تلتبس أحياناً بمنظورات أيديولوجية تُسقِط تصوراً متأخراً على قضية ظهرت في مرحلة تاريخية متقدمة عنها، ويُلحظ وجه الاضطراب جلياً في التناقضات الحادة في بعض القراءات التي توافق غيرها في إدراج «زينب» رائدة، لكنها تبرهن من جهة ثانية على وجود قصور فني فيها لا يمكن تجاهله، وكأن منح حق الريادة لا يترتب في ضوء نتائج القراءة ذاتها. ويُلحظ إلى جانب ذلك، أن بعض القراءات تتعارض تماماً، بحيث تفضي إلى نتائج متناقضة لا يمكن التوفيق بينها، ومع أننا نأخذ بالاعتبار تماماً أن تلك القراءات تمتد زمنياً لفترة تقارب قرناً من الزمان، وأن منطلقات القراءة وفروضها وإجراءاتها ونتائجها لابد أن تتطور خلال هذه المدة الطويلة، وعلى الرغم من هذا، فقد حذت كثير من القراءات حذو بعضها، والإطراء الذي تقدمت به «مجلة البيان» يمكن اعتباره مولداً لمعظم الآراء القائلة بريادة زينب، بحيث لا نجد بحثاً جاداً يهدف إلى التحقق من تلك الأحكام التي وردت في سياق الاحتفاء والإطراء والتنويه، وتثير قضية البحث في قراءات «زينب» مشكلة كبيرة، وهي عدم الاهتمام بموضوع خطير مثل هذا، فمعظم القراءات مختزلة وانطباعية وتنطوي على قصور واضح، لأنها لا تعنى بحقبة التشكل الروائي من ناحية ثقافية شاملة، ولا تتوغل في ثنايا هذه الظاهرة، وإذا اهتمت فتكتفي بالإحصاء المجرد الذي لا يحمّل بمعطيات مستخلصة من قراءات شاملة لظاهرة كبيرة مثل ظاهرة التحوّل في الأنظمة الأسلوبية والبنائية والدلالية للسرد العربي من حاله القديم إلى وضعه الجديد. فالإشارات المتناثرة حول التخلص من قواعد النثر التقليدي، واستخدام العامية، والخلفية الواقعية للأحداث - مع أهميتها - لا تبرهن على طبيعة التحديث وكيفياته وموجهاته، ويمكن أن يضاف إلى كل هذا حضور الموجه الثقافي الغربي الذي استعين به لحسم موضوع الريادة، دون تقديم القرائن الدالة على ذلك، فاستناداً إلى ظهور نوع من التوافق بين «زينب» وبعض الروايات الأوروبية، فقد منحت حق الريادة، لأنها بذلك تكون قد قطعت الصلة مع الموروث السردي العربي القديم، ففكرة التأثر والتأثير دخلت موجهاً أساسياً في تثبيت الريادة، لأنها كُيِّفت من أجل دحض أمر وإثبات آخر. ولا يخفى أن المؤثر الغربي قد تدخل في قراءات «زينب» وأُنتج مرة - وهي الغالبة - من أجل إثبات ريادتها، وأنتج ثانية لينقض تلك الريادة، وفي مقدمة ذلك القول بمعايير الابتكار والالتزام والتأثر والواقعية والجدة الأسلوبية وبروز الذاتية، وهي المعايير التي عرضت من وجهة نظر أخرى، فأصبحت تدل على غير ما قدمت به في المرة الأولى. ولا يخفى أن معظم القراءات القائلة بالريادة أو الناقضة لها قد دمجت بين «زينب» و«هيكل»، فالترجيح يشملهما، والخفض يمتد إليهما معاً، فقد تشابك المؤلف بنصه في تلك القراءات، ولم يفصل بينهما إلا في القليل النادر. ولا يمكن فهم هذه المصادرات إلا على اعتبار أنها من إكراهات القراءة وقصورها. ■

الهوامش

1- ثمة خلاف ظاهر حول سنة صدور رواية «زينب» ففي قوائم كتب هيكل يشار إلى أنها صدرت عام 1914 لكن التنويه الذي قدمته مجلة «البيان» في عددها الصادر في سبتمبر . اكتوبر عام 1913 عنها، يؤكد أنها صدرت قبل العدد المذكور من المجلة، وقد إختلفت آراء الباحثين حول تاريخ صدورها فمن قائل إنها صدرت عام 1913 مثل روجر آلن، ومن قائل أنها صدرت عام 1914 مثل يحيى حقي وعبدالمحسن طه بدر ومحمود أمين العالم. ويشير هيكل إلى أنه كتبها في عامي 1910 و1911.

2- أحصى عبدالمحسن طه بدر وعلي شلش ومحمد يوسف نجم وابراهيم السعافين . على سبيل المثال . عدداً كبيراً من الروايات التي صدرت قبل «زينب».

3- محمد حسين هيكل، زينب . مناظر وأخلاق ريفية (القاهرة، دار المعارف، 1979) ص 8.

4- مجلة «البيان» عدد سبتمبر . اكتوبر 1913، نقلاً عن علي شلش، نشأة النقد الروائي ص 65.

5- محمور تيمور، دراسات في القصة والمسرح (القاهرة، المطبعة النموذجية) ص 49.

6- يحيى حقي، فجر القصة المصرية (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987) ص 48.

7- م. ن. ص 41.

8- محمد مندور، معارك أدبية (القاهرة، دار نهضة مصر) ص 195.

9- عبدالمحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة في مصر (1870 . 1938)، (القاهرة، دار المعارف، 1968) ص 169.

10- م.ن.ص 331.

11- م.ن.ص 333.

12- محمود أمين العالم، أربعون عاماً من النقد التطبيقي (القاهرة، دار المستقبل، 1994) ص 39.

13- روجر آلن، ا لرواية العربية: مقدمة تاريخية نقدية، ترجمة حصة منيف (بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1986) ص 30.

14- شكري محمد عياد، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين (الكويت، عالم المعرفة، 1993) ص 130.

15- علي شلش، نشأة النقد الروائي في الأدب العربي الحديث (القاهر، مكتبة غريب، 1992) ص 8.

16- م.ن.ص 65.

17- محمد حسين هيكل، ثورة الأدب (القاهرة، دار المعارف، 198) ص 74.

18- تطور الرواية العربية ص 318.

19- أربعون عاماً من النقد التطبيقي ص 34.

20- نشأة النقد الروائي ص 8.

21- المذاهب الأدبية ص 13.

22- محمد حسين هيكل، مذكرات في السياسة المصرية (القاهرة، دار المعارف، 1990) انظر على سبيل المثال ج 1 ص 36 و37 و123 و159.

23- ثورة الأدب ص 31.

24- م.ن.ص 212.

25- م.ن.ص 75.

26- زينب ص 11.

27- دراسات في القصة والمسرح ص 49.

28- فجر القصة المصرية ص 41.

29- م.ن.ص 44.

30- م.ن.ص 45.

31- معارك أدبية ص 195 وتطور الرواية العربية ص 320.

32- نشأة النقد الروائي ص 65 و105.

33- دراسات في القصة والمسرح ص 82.

34- فجر القصة المصرية ص 48.

35-م.ن.ص 49.

36- أربعون عاماً من النقد التطبيقي ص 34.

37- الرواية العربية: مقدمة تاريخية ونقدية ص 32.

38- المذاهب الأدبية ص 130 . 131.

39- ثورة الأدب ص 60.

40- دراسات في القصة والمسرح ص 49.

41- فجر القصة المصرية ص 54.

42- م.ن.ص 54.

43- معارك أدبية ص 195.

44- زينب ص 10.

45- تطور الرواية العربية ص 323.

46- أربعون عاماً من النقد التطبيقي ص 34.

47- الرواية العربية: مقدمة تاريخية ونقدية ص 30.

48- م.ن.ص 32.

49- مذكرات في السياسة المصرية 1، 29.

50- المذاهب الأدبية ص 131.

51- سعيد الورقي، اتجاهات الرواية العربية المعاصرة (الأسكندرية، دار المعرفة الجامعية، 1989) ص 37.

52- زينب ص 8.

53- سيد حامد النساج، بانوراما الرواية العربية الحديثة (القاهرة، مكتبة غريب) ص 53.

54- م.ن.ص 53.

55- م.ن.ص 54.

56- م.ن.ص 56.

57- م.ن.ص 57.

58- م.ن.ص 58.

59- محمود خيرت، الفتى الريفي (مجلة مسامرات الشعب، 1905) ص 4 . 5 نقلاً عن عبدالمحسن طه بدر، الروائي والأرض ص 45.

60- محمود خيرت، الفتاة الريفية (مجلة مسامرات الشعب. 1905) ص 7 نقلاً عن الروائي والأرض ص 140.

61- عبدالمحسن طه بدر، الروائي والأرض (القاهرة، الهيئة المصرية، 1971) ص 48.

62- سيد البحراوي، محتوى الشكل في الرواية العربية (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1996) ص 120.

63- م.ن.ص 131.

64- تطور الرواية الحديثة ص 331.

65- فجر القصة المصرية ص 53.

66- الروائي والأرض ص 54.

67- دراسات في الرواية المصرية ص 39.

68- م.ن.نص 41.

69- م.ن.ص 42 . 43.

70- الرواية العربية: مقدمة تاريخية ص 31.

71- محتوى الشكل في الرواية العربية ص 148.

72- م.ن.ص 148.

73- دراسات في القصة والمسرح ص 52.

74- فجر القصة المصرية ص 48.

75- تطور الرواية العربية ص 318.

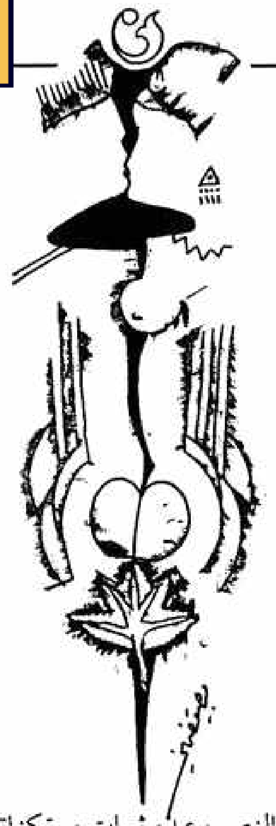
76- اتجاهات الرواية المعاصرة ص 37.

77- بانوراما الرواية العربية ص 59.

78- م.ن.ص 60.

لبنان
كتابات معاصرة
العدد رقم 51
1 أكتوبر 2003

جاسم عاصي



قراءة التناص: الموروث المدوَّن والشفاهي
نموذج النص القصصي والروائي العراقي

يرتكز هذا البحث في استنتاجه على استقراء النص القصصي والروائي العراقي، بمعنى انه يشيد رؤياه على النص الذي هو العون لاستخلاص القيم النقدية النظرية عبر قراءات متعددة المستويات ومستخلصة متون النصوص المدونة والشفاهية، رابطة بين مستويات النص الجديد، مروراً بنقطة وسطى افتراضية في مجال استثمار الموروث بحيث اشتغلت القصة والرواية العراقية على نمط ووتيرة اختزلت من خلالها الزمن، إضافة إلى الاستفادة من الموروث على نحو يختلف عما سبقه من استخدام وتوظيف، حيث تجسدت في النص المعرفة بخصائص الموروث وجزئياته وحركته الداخلية إذ بدت هذه التيمة المرتكز الأساسي والدافع إلى التخليق والتشكيل. والتأكيد على قيمة ما أنتج خلال الفترة الأخيرة كان سببه أن القاص والروائي قد بلورا توجهاً معرفياً استقرائياً يشكل بنيته الرؤيوية ونظرته إلى الموروث باعتبارها جنساً متفرداً يحمل دلالته وفق إدراك وإحساس المنتج، مما شكل علاقة جدلية، علاقة فرز وتوظيف وتمثّل مغاير وإثراء أنماط السرد والكشف داخل النص، وتشظي المعرفة وفق تقنية جديدة باستخدام آلية مستحدثة ومتطورة.

وظّفت المعرفة المتشظية للدلالة عبر مفردات استقت قيمتها وصيرورتها من الموروث على نحو أو آخر، حيث يشكل النص القصصي والروائي العراقي كواحدة من المدونات التي تبتعد عن جذرها صياغة ووعياً حيناً وتقترب أحياناً. والبعض الآخر حاول قلب المعادلة في المتن، مما أدى إلى حصول تشكيل متجانس متكيء على المعرفة والاستقراء. لذا فالنص أنتج في حاضنة توفرت فيها كل أطراف المعادلة الصعبة للإنتاج، وهذا الجهد استقل بحيويته بمقدار ما بذل من جهد في صياغة النص-المتن خصوصاً في متون الملاحم والقصص والحكايات المدونة، من هنا اشتغلت مخيلة القاصّ والروائي على مديات فضائية غنية أثرت النص بالمعاني والدلالات، لدخولها إلى مناطق غير مرئية لقدرتها على استلال الكامن في الظاهرة المستقرأة، ثم الكامن في المتون واستقرائها. عموماً، استند البحث إلى نص غني وثري وواسع المعرفة مما أتاح للقارىء أن يوزع استخلاصاته واستنتاجاته، اعتباراً من الجذر الأول للنص وصولاً إلى منطقة التشكيل والتخليق الجديدة، مروراً بنقطة افتراضية لها تأثير فيه، هي اعتماد الحوار عبر اتجاهين: حوار المنتج مع المتن ورؤية وقراءة الواقع، ثم التوليف في ما بينهما. وهذا يحيلنا إلى جهود خصبة لدى المنتجين.

I- مقدّمات نظرية

*** النص.. جنساً أدبياً:** عندما طولب جيرار جينيت بوضع تعريف للنص، أكد على إمكانية دراسته والكتابة عنه باستفاضة أن المعنى الكامن في هذا القول يقود إلى منحيين: عدم استقرار النص وعدم ثبات مرتكزاته الفنية، ثم اختلافها من منتج إلى آخر، مما يعيق عملية الإحاطة بطاقات هذا الجنس الأدبي الفنية والموضوعية، فهو كالبنو والعسل (على حد قول حاتم الصكر). ومن هذا المنطلق يمكننا القول إن النص له فضاءات مفتوحة، ومديات تتيح الفرصة لكشف رؤية الكاتب، وهو بالتالي يزحزح جسد النمط ويلغي بعض مشروطياته ويرسخ الأخرى، لكنه بالتالي يحافظ على القيمة العليا لهذا الجنس، وهو نمطه كقص أو جنس سردي. كذلك يحافظ على التماسك العام وتراصّ البنيات داخله وحوله مما يحوطه من زلات القول وشطحات الذهن موفراً له وحدة متماسكة هي وإن اجتمعت على أساس العلامات المتباعدة لكنها بالأساس تشتغل وفق صيرورة موضوعية متشظية تقود إلى معنى كامن في هذه البنيات والعلامات المتعددة. ولا نطرح هنا لماذا هذا النمط؟ بل نعني بما وظف داخله من معنى، وبنى جديدة. فالنص بفضاءاته حالة من التواصل الفني المرتكز على محور المعرفة متعددة المستويات في جانبها الموضوعي والفني، مع تباين أنماط السرد وأشكال التعبير فيها، وصولاً إلى: أنماط التوظيف للمعنى. فهي تختلف من مبدع إلى آخر حيث أن ذلك يشير أولاً إلى قدرة المنتج وقابليته في استقراء المفردة المدونة، وثانياً إلى درجة تجاوبها مع المعطى الداخلي والرؤيوي، وبالتالي الكيفية التي يتعامل بها. وهي مستويات محددة بوعيين، ظاهري معاصر

وظاهري موروث. وحصول الجدل المنطقي، أو ما نسميه الحوراية الذاتية التي تقود إلى الكامن في المعاصر والكامن في الموروث، يقودنا بالنتيجة إلى حالة التوظيف والصياغة والتضمين والتمثل. وهي سياقات ومستويات واضحة المعالم والصفات والخصائص في نصوص القصاصين والروائيين العراقيين. وهي مكامن مدونة وشفاهية، حكائية وملحمية، تعددت من خلال الروايات وزوايا الانعكاس في التمرئي بهذا النص أو ذاك، مما دفع بالمدوّن الجديد أن يوفر له صورة هي خلاصة تمرئيه الجديدة. القاص والروائي المعني يستند إلى ذاكرة فردية وجمعية، وإلى ذاكرة معرفية عامة وأسطورية خاصة، مما دفعه إلى ممارسة الكتابة بنمط وجنس أدبي جديد بشكله العام، لكنه مرتبط بجنس أدبي موروث.

*** مراحل النص.. ومستوياته:** أشار جينيت في كتابه «أطراس» إلى خلق المعنى الجديد في النص من خلال الاستعارة، وهو إنما يؤكد على تمرئي النص الجديد بالنص المستعار. لذا فالطرس ينطوي على الإبقاء والتنافذ بين النصين بالرغم من الامّحاء، إذ يؤكد على استحالة براءة أيّ نصّ من خلال استحالة الامحاء الكامل للنص السابق، أي أن الاستعارة هنا هي نوع من الخضوع إلى الكامن في اللاوعي بمعنى المحاولة لتلبية الحاجة إلى دمج ما هو محض قانون بفعل الخلق والإبداع، على حد قول فوكو، لذا فإن حالتين هنا تمّ حضورهما شكلتا الأسباب التي دفعت المنتج للنص الجديد إلى التمرئي بمرآة النص المورث، ثم محاولته اختيار أنساق تبعد النص عن متنه نحو بنى وأشكال مغايرة. هذه المعادلة بتقديرنا تمر بثلاث مراحل أو مستويات على ضوء فعل المنتج العراقي، وتصورنا النظري لعملية التشكيل والتخليق الجديد هي: ١- مرحلة المتون المدونة أو الشفاهية، ٢- مرحلة الاشتغال الذهني (النص شفاهياً)، ٣- مرحلة التدوين الجديد (النص المشكّل أو المخلق)، مستندين بذلك إلى مستويات ثابتة وافتراضية يمر بها المنتَج. ففي مستوى المتون، وجد المنتج نفسه بفعل معرفته أمام محاور زاخرة شكّلتها المتون الأسطورية والحكائية والميثولوجية والتاريخية المدونة منها والشفاهية، المتناقلة عبر الذاكرة الجمعية، وبذلك كان عليه أن يكون على مساس مباشر بمستويات أبنيتها وطرق تدوينها ومحركاتها الداخلية، خصوصاً الملاحم والحكايات التي انطوت على ممارسات فنية في التديّن.. فمنها ما تمرأى بنصوص سابقة ومنها ما شكلت المدونات المتفرقة بنيته المتجمعة والمؤلفة محيطة بمستويات من الشخصيات وخصائص الأمكنة والأفعال الخارقة وطاقاتها، كالآلهة، ثم آنية سرد وحكي متعددة المستويات. ومن هذا المنطلق كان الاعتماد على إرث أتى عليه المنتَج بقراءة جديدة مغايرة، مستندة إلى المعرفة وليس إلى تلقيها فقط حسب فوكو. بمعنى أن النظرة إلى الموروث مستندة إلى بنية حوار وجدل واستقراء من أجل القبض على فعل المخيلة وتنشيطها عن طريق اكتشاف اللامرئي في المرئي. ونقصد بهذا الوقوف على الكامن في المتون ووضع الافتراضات الموضوعية التي تقترب من صيرورة النص أو تقشير سطحه. فالنص المتن هنا هو محرك للطاقة الإنتاجية الكامنة في ذات المنتَج، كما هو منشط للمخيلة الإنتاجية وتوسيع فضاءاتها.

هذا الجدل يفضي بمتحركاته الموضوعية والفنية إلى تعميق أساسيات الإنتاج الجديد. فحيوية المتون تنشطر نحو حيوية المنتج المستقرىء للنص الموروث وتزيد من معرفته، إذ تفضي إلى تراكم كمي ونوعي من المعرفة. ومن هذه المرتكزات المتوافرة في متون الموروث وحيويتها وطاقاتها، دفعت إلى حالات من التمثل عند القاص أو الروائي وأثرت في بنيته الذهنية وبنية مخيلته، متجاوزاً نمطه المدون وأشكاله نحو حالات من الهيمنة التي يخلقها النص المقروء بمحاورة بنياته الموضعية والفنية، أي أن المعنى الكامل في المقروء يدفع إلى تشظيته وترشيحه لمعان متعددة، ومن ثم يضاف إليه معنى جديد آخر من خلال تأثيراتها في بنية المنتج الفكرية وزحزحة نمطه في المتشكل الذهني. هذه الخلخلة تقود إلى البلورة والتنشيط وإحلال شروط المفاضلة والمقارنة والإبعاد والتقريب عن طريق الاختلاف والفرز. إنها العملية التي نجدها تتمركز في مساحة ذهنية تؤكد لنا اشتغال المنتج على مستوى تخليق ذهني شفاهي. وهي عملية غير محددة بزمن ثابت إذ لا تخضع لمقاييس معينة، إنما تخضع إلى مستوى معرفي وإنضاج هذه المعرفة المنتجة على مستويات من الاستقرار في تحويل النمطي إلى متحرك والمرئي إلى كامن وبالعكس. هذه المعرفة من خلال «المتون» تنظّمها أركيولوجيا خاصة ولا تلقيها فقط، حيث ينشىء المنتج نصه على مستوى شفاهي تتداخل فيه كل أواصر النص ومواصفاته ومرتكزاته. وإن كان هذا التصور هو ناتج كمحصلة افتراضية لكنه بالأساس يستقر على طبيعة المخلّق أو المنتج، فلا إنتاج دون وعي، ولا وعي دون تفكير وجدل وتنشيط تيمات الوعي. وبالتالي فالوعي فضاء تتوزع عليه أساسيات المعنيّ به. لذا فنحن والمنتج ندخل منطقة افتراضية للنصّ، غير أنها أساسية تضاف إلى المرحلة الأولى

وهي مرحلة المتون. وتكاد تكون المرحلة الثالثة، وهي مستوى التدوين الجديد للنص، تنفصل تماماً عن أصل التدوين الجديد وجذوره، باعتبارها مدونة تشترط وعي الحاضر والتحرك في مجالاته، لكنها تبقى على ارتباط به من خلال طبيعة التيمة وخصائصها المؤثرة في ذات النص المشكّل أو المخلّق وصيرورته. غير أن التجاوب مع مفردة المروث تتأثر بعملية الانزياح التي يخطوها المنتَج لضمان استقلالية النص. أي أن الإحالة تكون على أشكال من الاستثمارات تتباين من منتَج إلى آخر، حيث تتمثَّل داخل النص الجديد طبقات من المعرفة والتمثل والصياغة مستندة في التشكيل والتخليق إلى الموهبة وقدرة الإيصال بين النص الجديد ومصادره المعرفية. فهو وإن استند إلى نصوص أخرى إلا أنه يسعى إلى استقلاليته وبلورة صيغة بنائه، ومن ثم وضوح سماته المكونة والمنتجة التي قادت إلى مرحلة كتابة النص الجديد. وأحياناً يكون النص المشكَّل قد غادر موقعه بمعنى أنه ينأى عن مصادره، إذ تتماهى حدود الإيصال الثلاثة ليبدو مستقلاً في ذاته، معتمداً على عملية التخليق للنص المعتمد على تخليق جديد للأسطورة أو الحكاية وغيرها من الموروثات. فهو يؤسس تيمته ويحقق صلته بالعام والخاص، بالماضي والحاضر، مستنداً في تخليقه هذا إلى مكون ذهني.

فالأسطورة مثلاً كذاكرة تتحقق هنا على نحو يتم فيه انعدام الخصائص الذاتية لها وتشكيل خصائص جديدة عند منتج النصّ، أي أن المخلّق اعتمد وعياً فردياً منطلقاً من وعي وذاكرة جميعة استقرأت الموروث وتُشكّل من القراءة ذهناً أسطورياً أو حكائياً خلق لديه القدرة على محو الأثر أو ما اصطلح عليه بـ«التلميح» حيث تحولت الشخصيات والأماكن في النص كعلامات يمكن التوصل من خلالها إلى نتائج دلالية تعيد الحدود إلى المتن. هذه المستويات الثلاثة تخلقها قراءة النصّ القصصي أو الروائي الجديد، فهو يقع خارج نقطتين: تَشكُّل نواته المنشئية وافتراضية تشكل صيرورته الشفاهية. وبتقديرنا أن إمكانية النص العالية من الناحيتين التقنية والمعالجة ثم الموضوع وحيوية الأفكار هي ما يشير إلى هاتين المرحلتين، وعكسهما يؤكد ضعف القراءة وضعف الإنتاج وتمطيته الجديدة بسبب ضعف التمثل والتوظيف. فالمتشكل الجديد، كما نراه في النص، هو حالة من تدخل عناصر الإنشاء الذي أفرز القناعات الموضوعية والفنية حيث نحن أمام تشكيل جديد وديناميكية مبتكرة أحياناً في بناء النص وهي خليط من نماذج وأبنية متعددة مستحدثة وموروثة ورؤية متجددة وحيوية للماضي والحاضر.

* **مستويات التشكيل والتخليق:** يضعنا اشتغال النص على هذا المستوى من استثمار الموروث أمام مؤشرات لواقع منظور إليه من زاوية الحاضر ومدى رؤيته الموضوعية المستندة إلى أسس من إعادة القراءة ومن ثم التمثل، حيث تتوافر جملة خصائص للنصوص المنتجَة، روائية أم قصصية، نجملها فيما يلي إيجازاً، وهي خصائص كانت قد نفذت على النصوص بدراسات مستقلة:

١) ثمة اشتغال يحاول الاستفادة من الموروث واستخدامه في النص، حيث يبرز من خلال ذلك نمط للمعرفة يصل حدّاً الاستشهاد والمعارضة والتلميح، وهو نوع من التضمين الذي يسلك سلوك المقارنة عن طريق العينات. ٢) يبدو الاستخدام في بعض الموضوعات مشكلاً على أساس نسيج النص الجديد، أي التداخل والتماهي بين الحدود المعرفية، وما يمكن أن نصطلح عليه بلعبة الإخفاء والتخفي لمغادرة موقع المصدر. ولكن ما يشير إلى هذا أو ذلك هو استخدام العلامات الدالة على مصادرها، بالاعتماد على أن الاقتباس هو حالة إنتاجية وليس عملية استرجاع آلي لما هو مقروء. ٣) تشكيل بانوراما على شكل متوالية ترتكز على تأسيس نمط من الشخصية (شخصية الآلهة مثلاً) مع الاحتفاظ بخصائص المكان الموروث وتعميق الدلالات والتأكيد على الفعل الذي يشكل علامة داخل النص، وهنا تعمق الإشارات والعلامات في النصوص الدلالية السياسية التي تختفي وراء متشكّلها الأسطوري. ٤) تأسيس المكان المقترب من الأسطرة حيث تشير حركة الشخوص وخصائص المكان ونمط الأحداث إلى متحركات أسطورية أو حكائية، لكنها تخفي ذلك باستخدام أجواء وعلاقات معاصرة، غير أنها تشير إلى تخليق لهذا الصراع والوصول به إلى حافة الأسطورة أو الحكاية، أي العودة به إلى الجذر الأول. ٥) تشكيل ذهنية حكائية أو أسطورية تصل بالمنتَج إلى إفراز نصّ جديد من السهل معرفة الاتكاءات التي اعتمدها. ٦) توالي الوثائق والمدونات منها الشخصية أو الإرثية لخلق علاقات جديدة في نص جديد له جذور في نصوص أخرى منتجة، وهذا البحث والتدوين يقود إلى التحرك للأسطرة وخلق الحكاية أو قلب مرتكزاتها، ثم البحث عن العناصر الكامنة في النص-المتن من أجل إنتاج نص جديد، وهذا ما تشيعه الذهنية المتحركة والنامية للمخلق. ٧) تخليق نص جديد معتمد على أسطورة أو حكاية مخلقة يسعى منتجها إلى النأي عن مصادرها،

وتماهيها مع أحداث ومداخلات وصراعات وتكوينات تشحذ المخيلة. ٨) الوقوف على حافة الأسطورة أو الحكاية من خلال النظر إلى الواقع السحري الذي يكمن في تأسيسات أولى للمتن الأسطوري كبيئة الأهوار. ٩) إحداث تراكم معرفي للتاريخ الأسطوري والميتولوجي مما يشكل بانوراما موثقة أو نوعاً من مستويات دوّنت فيها مفاصل الموروث دون الاعتناء بالصراع الدائر في جسد النص المشكل. ١٠) استخدام المدوّنة التاريخية في محاولة لوضع الإسناد في التوظيف.. لكن ما تضمّنه النص هو العكس إذ يعتمد على إنشاء قيمة خارج المتن أو الحادثة التاريخية، معبّراً عن ذهنية جدلية لهذا المكوّن. فالإسناد يمنح العمل مواثيقيته نحو معابر تأسيس الحدث وتطوير مفردة المكان وخصائصه والشخوص وبنياتها. وهنا يكون الاشتغال على نمطين من السرد، الأول حكائي له روحية الوثيقة، والثاني مختلف عنه يستخدم أنماطاً مستحدثة أخرى. ١١) تركيب الأحداث والشخصيات على أسس جديدة، منها اعتراضية أو انثيالية، ومنها إخبارية لها أسانيدها. ١٢) تشظي المعرفة بالموروث في جسد النص على شكل علامات وإشارات تشير إلى بنية حدث. وبمجموع الإشارات تكمن صيرورة الحدث الرئيس وكليّته. ١٣) الاستفادة الجزئية والكلية من الموروث، فهي إما تؤسس حدث النص على موضوع واحد متكامل أو تختزله مستفيدة من إشاراته الأساسية المحركة. ١٤) إلغاء النمط العام للنص الموروث بصياغة جديدة لا تمتّ بصلة فنية إلى الجذر أي بتغيير طبيعة الوصف والسرد والأسلوب ثم اللغة ووظائفها. ١٥) التداخل بين ما هو موروث وما هو معاصر، وذلك بتقريب البنى المحركة والتوليف بينها ارتكازاً على ذهن جدلي انتقائي. ١٦) البحث عما وراء النص وكوامنه وتوظيفها وإطلاق مستويات من الدلالات فيها..

II- تطبيقات

الخصائص السابقة قد تتوزع على مجموعة نصوص، أو ربما يجتمع بعضها في نص واحد، والخلاصة أنها خصائص النص القصصي العراقي في مجال توظيف الموروث:

* **التراكم إلى المعنى/ محمود جنداري**: يفضي القاص محمود جنداري من خلال قصصه «عصر المدن» إلى نوع من التراكم المعرفي بالموروث. ونعني بها الخصائص التي ينطوي عليها الموروث، سواء ما كان يخص الشخصيات أو الأحداث والأماكن. فهو لا يقتصر على نمط واحد من الموروثات بل يمزج بين ما هو أسطوري وميتولوجي وتاريخي، وسياسي معاصر. فالنص لديه إناء واسع يحتوي على مجموعة كبيرة من الانثيالات المعرفية التي تكون في معظمها مطابقة للمدوّنات، وأحياناً مخلّقة، أوجدتها مخيلة القاص. وفي أحيان يحاول أن يحرف هذه التيمة أو تلك عن مسارها الحقيقي بقصد التهكم مرة أو تخليق علائق جديدة مرة أخرى. فالتداخل بين الأزمنة وخصائص الأحداث والأماكن برويها راو عليم كليّ المعرفة، يعلن كثيراً عن موقفه من هذا وذاك، لكنه في مرات عديدة يكون راوياً محايداً ويقرب الأحداث والرموز، يحاور ما هو يناقض ما قبله أو يقارنه به. فهذه البانوراما التي تشهدها **قصص جنداري** تعتمد نوعاً من التراكم المعرفي، محمولاً إلى المعنى الذي نجده يتخلل مفاصل القصص الطويلة، ثم يجمعها كفعل واحد داخل النص. فليس ثمة حدود ثابتة في انثيال المعاني والصور، بل هناك مطلق يعتمد في استحضار أخبار الحضارات والحقب المتداولة، فهي أيضاً لا تقتصر على رقعة جغرافية معينة بل تقود الرؤى إلى تشكيل الحكاية من الإرث الإنساني، كمصدر أو مرجع، يطلق عنان المدوّنة الجديدة للتسجيل باتجاه التطابق أو التضاد. لكن النص في نهاية المطاف ينقاد إلى جذر حضاري يتمثل حضارة وادي الرافدين وما ورد في الكتاب المقدس وقصص الخليقة. ومن خلال هذا التعامل مع الموروث تبرز خصائص منها: ١) كسر بنية السرد المتعارف عليه التي تعتمد على التوالي والتتابع. فهو ينتقل في جملته القصصية من المخاطب إلى المتكلم، ومن السرد والوصف إلى الانثيال والموروث مجتمعاً يشكل عنده البطل بما يفرزه من علائق ونتائج. ٢) لا يرتكز على نمط من الشخصيات أو الأحداث. ٣) يبدأ من التشكيل الأول للخليقة، داخلاً في كل الحقب كما في قصة «زو العصفور الصاعقة» لكنه في القصص الأخرى (مصاطب الآلهة، عصر المدن، العصور الأخيرة) يمر عبر المسميات والحقب والرموز نفسها مجدداً الأحداث والرؤى. ٤) تتأثر قصصه في مبناها بالعهد القديم وقصص الخليقة، لذا يُحدث انزياحاً كاملاً عن نمط الكتابات السابقة. ٥) يزاوج في المعنى بين ما هو متوفر في الكتب المقدسة والمصادر التاريخية وتاريخ حضارة وادي الرافدين، بل هي شيفرات تصف ما قبلها وتتواصل مع ما بعدها، وبالتالي تنمّي الرؤيا وتقود إلى المعنى. ٦) المدن دائماً مهددة بالانقراض جراء المداهمة والصراع على البقاء، لذا يؤسس مدونته وفق تصور معرفي ومزيج مخيالي، أو وجود خصائص لبعضها،

لكنها بالمحصلة مـدن الموروث مثلما هي **حضـارات** موروثة - لعبت في انقراضها مواقف الآلهة دوراً (حدث الطوفان مثلاً). ٧) يعتمد جنداري أقفالاً في نهايات القصص تنفتح على النص الآتي.. وعلى ما قبله، وهو نمط يتم عن متوالية قصصية. **مثلاً**: قصة «القلعة» (الندل القدامى ينتظرون الجمرة الملكية، وهي تحرق طابق الورق، ينتظرون ذلك منذ ربع قرن)، قصة «مصاطب الآلهة» (أعلنت أن دهور الأهوال قد بدأت)، قصة «زو العصفور الصاعقة» (اختطف لوح أرانجا، وطار به نشوان من جبل إلى جبل)، قصة «عصر المدن» (اختلف الناس/ أهل الظلام/ حول الشمس، ولكنها أشرقت وابتدأ عصر المدن)، قصة «العصور الأخيرة» (لديه سفينة شراعية، حطمتها الرياح، وغمرتها رمال نهر الخاصة). وهي انفتاحات لنصوص قادمة (الأخير يرمي إلى حكاية الطوفان بعد أن كان تجوال الراوي في حقب لم يحصد من خلالها إلا الدمار والقتل)، وفي «أمواج كالجبال» (المؤرخة في شباط ١٩٩٤) وهي قريبة من تاريخ رحيل القاص، يُتميز النص كونه جامعاً لنصوص يعلن القاص من خلالها عن موقفه من الدمار الذي أحاط بالإنسان، واستفحال الخراب وتعطيل بنية الكون، واستهداف الموروث الإنساني، لكنها في مفاصلها الأساسية تحدث توقفاً على الحقبة والحدث والشخصية. فمحاولة جنداري هي في استثمار الموروث كفعل تجريبي تحقّق من خلال منحيين، أولهما في المعنى حيث عكس معرفته لمحتويات العصور ومساراتها بحيادية حيناً وإعلان موقف حيناً، معلناً عن معرفة شاملة مع اللعب بمثل هذه المعاني أحياناً. وثانيهما حقّق فنياً بناء مغايراً لما اعتاده في كتابة النص.

* **الأسطرة والشيفرة / *لطيفة الدليمي***: تعتمد قصص الدليمي على منحيين في توظيف الموروث: ١) محاولة تخليق أسطورة من خلال اشتغال خصائص المكان، وتشظي واستنهاض المخيلة القصصية بالاعتماد على طبقات من المعرفة، ٢) تضمين النص ببعض الشيفرات التي تتداخل مع مفردات النص لتعزيز المعنى، بمعنى أنه ثمة تلاحق بين الرؤيا وخصائص الموروث وما يماثلها في الوقت الحاضر. وبعض القصص تكاد تؤسس متناً، لكنها تحدد تداخلاً رئيسياً مع ما هو موروث بسيطرة التيمة الأساسية، والسياق المرحّل باتجاه النص. لكن الذي يجري هو ترك الانثيال القصصي لكي يستدعي ما هو أكثر تأثيراً وفق الوعي الموروث وبخصائصه، بينما نجد تشكيلاً لعلائق جديدة ذات نمط حواري بقصد تعرية الظاهرة وتقشيرها. وينحو هذا النمط من التوظيف بالنص إلى تشكيل علائق جديدة، سواء كانت تخص المعنى والدلالة أو أبنية السرد والوصف. فقصة «سليل المياه» تعتمد على أسطرة الواقع من خلال أسطرة البيئة والشخصية بإيجاد صلة بين المخلّق والنهر، أي الماء وهو وإن وجد في الخلية الأولى للتكوين إلا أنه يسير وفق منظور الارتقاء بالأشياء من أرضيتها إلى سماويتها.. عبر شخصية أيوب النهري (أتراه كان امرأة أم رجلاً إنه كان الاثنين؟) بينما تتبلور معجزة وجوده (من الماء أتى وإلى الماء يعود). وما مجريات النص إلا محاولة لإدخال خصائص شجرة **الخـالوب** لإعطاء الدلالة، خاصة إزاء واقع الحرب. فالشجرة المقدسة هي مانحة الحكمة وهي بداية للدمار والانطفاء. إنها بخصائصها تحيل إلى دلالتها داخل الموروث فهي (امتصاصها لكميات هائلة من الضوء خلال الدهور جعلها تقاوم الموت)، وهي (تتخفى حتى يصعب تمييزها عن سواها)، وأخيراً (تشع بموت مضيء..). هذه الخصائص أسطورية بحتة.. لذا فهي مركز للانبعاث والتجدد أمام دمار الحرب. وفي قصة «العمل في قصة قصيرة» محاولة لإعادة صياغة الكتابة الجديدة.. من خلال البحث عن المسار الأسطوري خارج الزمن: وتكون العلامة في «شفرة العاصفة» قائمة بين الاحتفال النهري في صوم زكريا وعبور الخضر، وبين طقوس الربيع وأعياد الخصب، من خلال تجسيد بعض الطقوس داخل النص. فيما نجد محاولة لقلب المعاملة داخل نص «ما لم يقله الرواة» باتجاه تخليق علائق جديدة لدى شخصية شهرزاد. ويتخلل النص نوع من الحوار والجدل بين الرجل وشهرزاد- والرجل كان قد استقى معرفته من المدونات، بينما شهرزاد ترفض ذلك مؤكدة على قوة صوتها في قهر شهريار بمعنى الأداء في الحكي (إسمع أيها الرجل، صوتي هو الشيء الوحيد الذي استهلكته في الليالي الألف). وتشتغل العلامة أيضاً في «رغوة الغرف الذابلة» لتكون محددة لسياق النص وإشباعه بمجموع الرؤى لتأصيل الهوية. بينما تتجدد تأثيرات الحرب في «هو الذي أتى» التي عطلت مسار جواد (حاضراً) في كشف ما هو سر في حياة كوديا مغيّبة حيث تشتغل القصة على إحداث نوع من التماهي والتداخل بينهما عبر منجز كان قد تركه جواد ناقصاً.

* **سيرة مدينة / محمد خضيّر**: يشتغل خضير في توظيف الموروث على بلورة صورة المدينة المتخيلة التي تجد خصائصها في الماضي والحاضر، فإعادة التشديد والبناء كانت بعد الخراب الذي طال المدينة جراء الحرب لذا فأمر إعادة بنائها يتم عبر التصور المعرفي بخصائصها

في الموروث، بمعنى إعادة بناء المعرفة والفكر والإنجاز. هكذا تتم عملية ترحيل المعرفة من الماضي إلى الحاضر من خلال حضور رموز تاريخية إلى «بصرياثا». وما تضمنه نص خضير هو كشف الأوراق للوصول إلى المخبأ الذي يؤدي إلى قصدية بناء المدن، بوصفه فعلاً إنسانياً يتم عن تلاقح الموروث بالحاضر، أي إيصال النسغ من الجذور. ففي «الحكماء الثلاثة» تبدأ جولة الحكماء في المدينة وتتحول في تدرجها بأفعال (ظهر -ساروا- تجول- هبط، ثم اختلط- امتزجوا) تشير إلى أنهم قد توغلوا في بنية واقع المدينة من أجل التفاعل معها وإضفاء التغيير عليها. والنص يطرح صفات الحكماء لكي يسخر المسعى (المشية المستقيمة، النظرات الثاقبة، الطبيب المتخلف وراء خطوهم). وهذه الصفات متجمعة تعطي شرعية المفاهيم والأفكار. فالحكماء ذوو معرفة بذات المدينة فهم مدوّنو الملاحم والتعاليم، أما الهدف من وجودهم في المدينة فهو التقرير الذي سوف يرفعونه إلى مجلس الآلهة متى اكتمل. والمدينة هي **باب سالمتي** حيث تجري عملية إحضار رموزها. ومنهم الشاعر بدر شاكر السياب والأعمى.. وتتركز المهمة في فك طيات المفكرة العائدة إلى ابن المدينة يوسف الطحان وهناك خصائص كثيرة في النص، لكن الأهم هو إدخال مدوّنة ضمن أخرى حيث يعود الراوي ليذكر (انكببت دون انقطاع على جمع أشلاء المفكرة، وترتيب الأحداث والأسماء الواردة فيها لأصوغ منها هذه الحكاية). وفي «رؤيا البرج» تكون التيمة معنية بالبرج المشيد.. بعد بناء المدينة، حيث يكون الراوي باحثاً عن الخرائط والأرقام التي تساعده على الصعود إلى البرج (أهبطُ أقتفي أثره إلى خلوة الرؤيا. ساعديني يا عشتار الحبيبة).. والقصة تبني مسارها على لسان رواة بعد أن غدا (سلام حقيقي). ومن هذه الأصوات إدريس بن سينا المهندس الذي بنى البرج، والراوي وتداخل شخصية سنمار (ولم يذهب سنمار مع سر الإطلالة الأولى التي أدت إلى هلاكه، بل أخذ معه سر الوصول إلى التمثال أيضاً. كان سنمار وحده يعلم أرقام عروج المصعد)، لذا فالمهمة في النص هي الكشف عن مكنون السر (سر الحروف، ومكان وجود الخرائط): والنص هو إناء لتجميع كثير من التيمات الموروثة خاصة العالقة مع الآلهة عشتار بإبراز خصائصها وعلاقتها بكلكامش الذي (عدد على مسامعي أسماء عشاقي السابقين، قال إني كالباب الخلفي لا يصدّ ريحاً ولا يمنع عاصفة). ويأتي مبدأ الإصرار بعد أن عثر على الأرقام وصعد إلى مكان التمثال (أقف وقفة السنمار الأول أو الأخير، أطل على الأبعاد المترامية تحت جناح نظري، لا أهجس بيدين خلف ظهري تقتربان من كتفي وتدفعاني إلى الأرض من مشاهق، إني أكلك مسافة الإطلالة التي تمنحني يقيناً قوياً بالحرية والثبات)...

*** من المتخيل إلى الواقعي المعرفي/ *جليل القيسي*:** في قصص القيسي «مملكة الانعكاسات الضوئية» يتجسد استخدام الموروث على مستويين: ١) توظيف الموروث الأسطوري لوادي الرافدين، ٢) الموروثُ القرائي وحصراً «محاكاة» والتناص مع أدب دستويفسكي. ففي المجال الأول يخلق القاص مشهداً يندمج فيه الحاضر بالماضي عبر رؤيا منفتحة مخلقة ومخيلة مخصبة تعتمد معرفة بخصائص الموروث الأسطوري. وبذلك يتم ترحيل الوعي الحاضر إلى الماضي، والعكس صحيح. أي ثمة تخليق لنص يتخذ الماضي مسرحاً مكانياً. وهو نوع من العبور المخيلاتي مع دمج الوعي الحاضر. مع التأكيد على خصوصية المكان (مدينة آرانجا) وخلق معرفة متصلة بين بنيتين. أما في مجال التناصّ مع أدب دستويفسكي وهو نوع من التلاقح المعرفي.. الدال على قراءة معمقة لأدب دستويفسكي لكي يعكس خصائص شخصياته والأماكن.. ويقيم مقارنة بين زمنين على نحو جدلي ومتجدد. وفي كلا النمطين نجد أن البطل هو جليل القيسي. وهو من يقيم مثل هذه العلاقة لعكس خصائصه الفكرية والمعرفية وصلته بمكانه آرانجا. فالنصوص عبارة عن أسفار.. عبر الحلم والمخيلة باتجاه الماضي. وهي حالات تخلقها ضغوط المعرفة المتحركة عند القاص. والموروث هنا بمثابة موقظ لمعرفة الراوي ومفردات هذا الموروث في آن. ومما يلاحظ على هذه النصوص هو طغيان مبدأ الحقيقة، فالنص عندما يحيل مصادفة باتجاه الماضي، ويقيم علاقات معه، لا يقطع هذه العلاقة، حيث يضعنا الكاتب أمام نص متكامل مكتف بنفسه. الخيال هنا لا يلعب دور المذكر فقط، بل يقيم علاقة دمج مع الشخصيات وتماهي الحدود بين الأزمنة. والرابط الحسي متوفر بين البطل ومن يلتقيهم وفق استدراج قصصي عالي الأداء. والرحلات التي عكستها القصص كشفت عن وعي الموروث من خلال الصيغة الدلالية القائمة بين القيسي راوياً ومشاركاً وبين الرموز التي التقاها مثل «مملكة الانعكاسات الضوئية» و«مملو» التي استقلت كل منها بتيمتها ودرجة معارفها. ومجمل التوظيفات عند القيسي تتمركز في الخلاصات الفكرية المؤشرة للبعد الحضاري، والمزاوجة والمقارنة بين خصائص العصر والماضي وبلورة موقف واضح هو في مجمله أسطوري ميثيولوجي أخلاقي... ذو معبر إلى المستوى الحضاري مركزه الإنسان ووجوده.

*** من المتن إلى التخليق / *ناجح المعموري*:** يوظف المعموري الموروث الأسطوري بإعادة صياغته وبناء علامات جديدة تدور حول مفاهيم ودلالات، إذ تتوحد ثلاثية «لعنة الآلهة أتانا» و«ابنة المحار وزبد البحار» و«لعبة القرون» لتشكل نصاً واحداً بتكرار محور الإله فيها. وهذا التوظيف يقرّب النص من المتون، من خلال السرد

والوصف، التي غالباً ما تكون نوعاً من الطقوس والعبادات. يمتلك المعموري قدرة على تخليق أسطورة بالاستناد على ما سبق. فهو يقرب شخصياته من خصائص شخصيات أسطورية، مثلاً صفات كلكامش في لعنة الإله أتانا حيث يعطيه دور المنقذ (اقترب من البساتين الجنوبية وأطلق كل ما في جسده من قوة شحن بها صدفته الأزلية التي فجرها ابن البراري والسهول والجبال قبل قرون كثيرة)، إضافة إلى ما يطرحه من أفكار ذات منحى سياسي. يحاول المعموري أسطرة النص كمدوّنة عبر أسطرة الواقع فيه. ففي «ابنة المحار..» يعالج مسألة تعطيل الرجولة عند الإله أتانا لإعطاء الدلالة الفكرية.. وهذا ناتج عن تنبؤات العرافة (البذرة التي لو أسقطها لأحرقته مثل حطب الأرز) ويقصد الإخصاب. فأتانا واقع بين النبوءة وإغواء ابنة المحار، وهو محور النص المتناول عبر مشاهد متتالية لتأكيد البعد النفسي عند الإله. ويمثل ذلك فعل الإله أتانا في «لعبة القرون» حيث لعب وصف المكان (القصر) وخصائصه مثيراً داخل النص حالة البطل النفسية وقلقه، بعد أن تم تعطيل رجولته ذاتياً ثم أفراد حاشية القصر من الذكور، لذلك تتجسد أمامه حالة اختلاف الموازنة في المعادلة أثناء تطلعه إلى المختلفين عبر فعل العجوزين ومحاولتهما إحداث نوع من التهيج الجنسي انعكس على ذاته بخيبة مريرة. هذه القصة لا تعتمد أحداثاً بقدر ما تعتمد استدراج الجانب السايكولوجي في حين كان محور القصتين السابقتين هو تشكيل معمار التخليق في الشخصية والأحداث والأماكن.

* **خصائص المخيلة والموروث / *جهاد مجيد*:** يحاول جهاد مجيد عبر متوالية «دومة الجندل» أن يؤسس مدينة الواقعة التي خصائصها بين المخيلة والواقع التاريخي. لذا فالتوظيف هنا يتحدد وفق منظورات متعددة تعتمد المصادر والأخبار. وفي إنشاء النص، تلعب المدونة التاريخية دوراً أساسياً كتاريخ الأشخاص والأحداث والأماكن يرويها رواة يتناوبون كالجد عبر الحفيد والحفيد نيابة. هكذا نحن أمام حقائق متخيلة ومتخيلات حقيقة تجتمع لتشكل خصائص «دومة الجندل» والسند التاريخي عبر المصدر يمنح النص شرعية تاريخية. أما في مجال البناء العام فتستند القصص على «ألف ليلة وليلة» في تحويل الأحداث إلى حكايات تروى بالخفاء والعلن حيث تتحول إلى راو ومروي له: الجد + الحفيد، ثم راو ومصغين: الحفيد، العامة. ويتوضح من الراوي طبيعة السلطة داخل المدينة: (دومة الجندل -> الشراية -> الكيسانية)، لذا فهي مدونة في الذاكرة الجمعية شفاهاً وفي أخبار العرب تدويناً. ثم إن علاقة النص بالموروث تتحدّد في (البناء السردي + الأحداث من الموروث + البناء والخصوصية الجديدة). ثم يتناوب الروي عبر (راو هو الجد، مصغ هو الحفيد) ثم (راو هو الحفيد، ومصغ هم العام). ومن خلال هذه الأدوار تحدث الصراعات حول تاريخ المدينة هذه، وهي صراعات وجود أو نفيه، فما يريده الحفيد هو دومة الجندل بإثبات الوقائع، وما هو موجود (الكيسانية) باستخدام عناصر التشويه والإلهاء من قبل «القصخون» -راوياً و«ملاكارم»- ذاكرة. لذا فالحفيد يقصد من هذا إلى دخول السجن الذي يذكره بالمُطبق. ثم الخلاء أو البرية. وللنصوص خصائص منها: أنها تتشكل كوثيقة حيث تتكىء على معلومات ووثائق وتصور، تشكيل بناء جديد يعتمد على معمار موروث، إعطاء فعالية للشخوص وعدم تهميشها، اعتماد لغة الحكي التي يتناوب فيها السجع مطعماً ببنى لغوية حديثة إلى جانب السرد الموروث، وهناك أساليب تستدرج البناء النفسي يدخل النص إلى منطقة وسط بين الحداثة والموروث.

* **العلامة والإحالة / *أحمد خلف*:** نجد في محاولات أحمد خلف اقتراباً من الموروث ليس على أساس تشكيل بنية أساسية بمعنى أنه ليست هناك علاقة أساسية مكونة بالموروث بقدر ما نعثر على علاقات يقتبسها من المتون متصرفاً بها وفق المضمون الذي يشتغل عليه النص، وبذلك ثمة علاقة ترابط مع شخصيات الموروث بعلاقة دالة على الاستلاب، دون الدخول في التفاصيل التي يلزمها نص المتن كـ «إخوة يوسف» (كنا سبعة أولاد ويوسف كبيرنا جميعاً). وهذا التحريف عن المتن جاء قصدية واضحة كما هي واضحة في مفاصل بعض القصص، وتقترب أحياناً عبر المسميات والاغتراب والاستلاب من علامات الموروث كما في (سيأكله الذئب يا ابن يعقوب وأنتم عنه غافلون)، وهنا أيضاً قلب لمعادلة المتن، وهناك الكثير من ذلك مثل (أيها العزيز مسنا الضر/ يوسف أعرض عن هذا/ تلك امرأة العزيز تسترق السمع وتختبىء وراء الباب/ إني أرى سبع بقرات سمان يأكلهن سبع عجاف/ وتولى عنهم وقال يا أسفي على يوسف وابيضت عيناه من الحزن فهو كظيم). ويتبع السياق نفسه في «أولاد غرباء» و«رؤيا ابراهيم». أحمد خلف عموماً يرفد المعنى داخل النص بعلامات لتقريب مناخ قصصه وخصائص شخصياته من الموروث، ولا يشكل منه نسيجاً كاملاً.

* **بانوراما السفر الروحي / *عباس عبد جاسم*:** يبني جاسم في «بوابة أحمد المشهداني» سيرة وسفراً لبطله عبر متوالية قصصية هي نوع من السياحة المعرفية والروحية، تنهل من قصص الميثولوجيا كالإسراء والمعراج وسفر أبي العلاء المعري بنائياً كما تنهل من رموز التاريخ خاصة المتصوفة. وهو نوع من النزوع النفسي إلى التطهر من أدران الحياة. والقاص في تعامله مع الموروث لا نجده يهتم بتيمة معينة يبني عليها نصه بقدر ما يضمّن هذه

النصوص جوانب معرفية هي أقرب إلى الاقتباس وليس التوظيف.. وهي بمثابة دفع بطله أحمد المشهداني ليحقق من خلال هذه السياحة نمطين من الاكتشاف: روحي حيث يقترب من التصوف (التطهر) والوصول إلى مرتبة النقاء الروحي، وزيادة المعرفة الكاملة أي الوصول ببطله إلى كلي المعرفة عبر العلامات التي يمرّره خلالها وهي في مجملها علامات أماكن وأشخاص تحيل إلى المعاني (النهر المقدس، نهر النسيان، حضور أسماء الآلهة والقديسين والفلاسفة كأحمد الرومي ونوح ويهوه واتونبشتم..) وهي علامات تواجه البطل لتشكل بانوراما معرفية في سفر روحي.

* **الموروث الشعبي / *نعمان مجيد***: يشتغل مجيد في «الأعوام الحجرية» بتوظيف الموروث الشعبي الذي يشمل (المدونة، المصدر الشفاهي، خصائص المكان، المحلة، نماذج الشخصيات الشعبية). هذه الحيوات تشكل نسيج النص الذي يرتكز أيضاً على الهامش الذي لا ينفصل عنه، بل يؤسس استكمالاً لبنية النص العامة. فالتوظيف يتوزع على: بنى السرد، اللغة، الحكي، الوثيقة. والقصص تجمعها بنية واحدة هي بنية الحكاية العربية ألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة. ومصادر القص كثيرة تعمل المخيلة على استنهاضها ووصفها وتشكيل بنيتها الأساسية. كما ويُشرك رواة مركزين وثانويين في صياغة المعلومة ورفد النص، ويعمد إلى المدونات من المصادر العربية وكتب المستشرقين. وتتجسد بنية الحكاية واضحة أو مسيطرة على النصوص، فهي إما تقترب من بنية الحكاية في ألف ليلة وليلة أو تخلّق خصائصها. والقاص يحيل نصه إلى نصوص كما يبدو. لكنها في الحقيقة تتمرأى بنصوص شفاهية، منقولة، يُكثّف عليها صياغاته معتمداً منحيين: منظور فكري يخص التركيبة الاجتماعية والعلاقات وطبيعة الصراعات، ثم المنظور الجمالي في اختيار الأشكال والأساليب. وهما عنده منظوران في منظور واحد. ففي «قصر العاشق» و«الحاكي» يستخدم بنى سرد تقترب من الموروث أحياناً، ويتمثلها كاملة في أخرى، كما ونجد الوثيقة التي تستند إلى المتن. فالماضي لديه هو بمثابة قناع يعزز من خلاله الراوي أسس الرؤيا، يُضاف إلى التجسيد الواضح الذي يبرزه وصف المكان وبعض الرموز التي هي بمجملها ثوابت استلت من الموروث الشعبي، ذات دلالات مفاهيمية. ثم إن الشخصيات تمتلك تاريخاً أو إرثاً شعبياً مؤثراً داخل بنية المجتمع، خاصة مجتمع الحارة البغدادية. وفي «الأعوام الحجرية» يستخدم رواة يتناوبون في سرد الحكاية هم بمثابة أصوات دالة على الإرث الشعبي. عموماً يبرز الموروث عند نعمان مجيد كعلامات تدخل في بنية النص وتشكيله في الخصائص والمدلولات.

* **تيمة المتن والنص / *بثينة الناصري***: تحاول بثينة الناصري منح نصها خارج منحى النص الموروث (ملحمة كلكامش في قصة «حدث في أوروك»)، فهي تبدأ من عنوان أشار إلى كون ما يحدث داخل النص كان قد حدث في الملحمة. كذلك إضافة موجز ما سبق، وهو رواية موجزة للملحمة. هذه الجوانب دفعت النص إلى تخليق بنية خاصة نحو معنى جديد لكن لا يفارق مثاباته، خاصة الشخصيات كلكامش وآنكيدو ثم المحظية شمخت حيث يجسد النص العلاقة بينها وبين أنكيدو؛ كونها علاقة معرفة، فهي تدعي أنها ألهمته المعرفة الخالصة، وهي كذلك في الفعل الجنسي وتأثير تقنيات الحضارة كالخمرة والخبز والملابس. هذا يقود إلى إحداث لقاء عابر بينهما عن طريق قلب معادلة النص المتن حيث يظهر الملك بائعاً لاصص تحتوي نبات الخلود. من هذا يكون مركز القصة هو استحالة إلى مآرب شمخت عن طريق تعرية المخفي والمتصوَّر، وهو فعل قرائي للملحمة يتأكد من سؤال (ألم يسرق العشب أسد التراب) فيجيب كلكامش (كانت حكاية خدعت بها الآلهة لئلا تسلب العشب مني) فاضحاً منح شمخت قوة الهيمنة عليه وتسليط سلطة الأنوثة، وقهره بالجنس أيضاً. حيث تكثف حالات الإغواء لتصل به إلى أن يطلق ما بداخله (تعالي امنحيني الجهد والجنون، أرجعيني إلى رحمك طفلاً، وأخرجيني إلى ضوء النهار إنساناً آخر، مجرداً من هذا السعير الذي لا يطفأ)، لذا أكد النص هنا على حقيقة جدية القراءة من أجل ابتكار الصياغات والمعاني الجديدة، فالتوظيف كان وفق المعادلة واختيار منعطف جديد ليكون مادة جديدة لنص مخلّق.

* **بانوراما المعرفة / *نزار عبد الستار***: يعتمد نزار عبد الستار في «المطر وغبار الخيول» على أساس تداخل معاني المتون وإشاراتها مشكلاً منها النسيج العام للنص. وبتقارب وتقاطع هذه المتون وتواترها ينشأ نص هو بمثابة بانوراما معرفية بصياغات جديدة. فهو إما يعتمد الإشارة، وبمجموعها وتراكمها تنشأ خاصية النص ومعماره، أو يستل تيمة ويبني عليها حكاية نصه.. وتكون في مجملها مراوحة بين الأسطوري والتاريخي. كما يوظف التاريخ الحديث عبر رموز المدينة (نينوى) ليؤسس خصائص مدينة اقليعات ومنها تتشظى الإحالات إلى مختلف مناحي الحياة. إنها إحالات معرفية عامة تخص البنى الأسطورية والحكائية، والمفاهيم الشعبية. وهي بمثابة أقنعة النص ينفذها عبر صياغات ذات ميزات بنائية خاصة، ثم تخليق علائق جديدة بعد التراكم المعرفي الكمي والنوعي. إنه إما يعود إلى أسطورة المدينة وإرث الآشوريين أو يخلق أسطورة عبر إيجاد علائق جديدة من اتحاد هذه الإشارات والمعاني مع بعضها. إن ما يستخدمه الكاتب هنا هو أساليب متعددة لعكس ما تضمره ذاكرته المعرفية لصياغة النص عبر

مـفـاهيم ورؤى ونظرات إلى تاريخ المدينة، اسطورياً وتاريخياً، بشقيها القديم والحديث. وهي أساليب إحياء هذا الموروث داخل النص، باعتماد سرد (ووصف) مغاير للمألوف، وبالتالي فهي علاقة تشكيل جديد يعتمد التراكم المعرفي دائم الاتصال مع الواقع داخل النص. ومن خلال هذه الإشارات والمعاني والرموز حقق القاص بانوراما المدينة ذات الصور المزيجة من الخيال والواقع وهي مدينة أقليعات العنوان المؤسطر لـنينوى (مع بعض التصرف).

جاسم عاصي/ العراق - كربلاء

* المراجع

(١) عصر المدن، محمود جنداري، الشؤون الثقافية، بغداد ١٩٩٤.

(٢) امواج كالجبال، جريدة الثورة: ١٢/٦/١٩٩٤.

(٣) سليل المياه، البحث عن شجرة الحكمة، العمل في قصة قصيرة، لطيفة الدليمي ضمن «موسيقى صوفية»، دار الشؤون الثقافية ١٩٩٤.

(٤) شيفرة العاصفة، ما لم يقله الرواة، رغوة الغرف الذابلة، في مجموعة «ما لم يقله الرواة»، دار ازمنة ١٩٩٩.

(٥) هو الذي اتى ضمن مجموعة «عالم النساء الوحيدات»، الشؤون الثقافية ١٩٨٦.

(٦) إخوة يوسف، اولاد غرباء، رؤيا إبراهيم، ضمن مجموعة «خريف البلدة»، أحمد خلف، دار الشؤون الثقافية ١٩٩٥.

(٧) «لعنة الإله اتانا»، الأقلام، ت١: ١٩٨٩- ناجح المعموري: ابنة المحار وزيد البحار، ايلول -ت١: ١٩٩٢، «لعبة القرين»، مجلة أسفار، العدد ١٩-٢٠، ١٩٩٥.

(٨) بوابة احمد المشهداني، عباس عبد جاسم، مطبعة الأديب، ١٩٩٤.

(٩) «مملكة الانعكاسات الضوئية»، جليل القيسي، دارالشؤون الثقافية ١٩٩٥.

(١٠) رؤيا خريف، محمد خضير، مؤسسة شومان ١٩٩٥.

(١١) دومة الجندل، نشرت تباعاً في مجلة الاقلام كالآتي: جهاد مجيد الاعداد ١١-١٢ / ١٩٨٨، السابع/ ١٩٨٩، الاول/ ١٩٩٠، السادس/ ١٩٩، الخامس -السادس/ ١٩٩٢، الاول والثاني/ ١٩٩٣.

(١٢) «الاعوام الحجرية»، نعمان مجيد،الأقلام: العدد ٧، ١٩٨٨، ثم ٢، ١٩٨٩، ثم ٨، ١٩٩٠. «الحاكي» الجمهورية ٤/٥/١٩٩٣.

(١٣) حدث في اوروك، بثينة الناصري، ضمن مجموعة «فتى السردين المعلب»، دار الخريف، بغداد ١٩٩٠.

(١٤) «المطر وغبار الخيول»، نزار عبد الستار، منشورات اتحاد الادباء والكتاب، العراق ١٩٩٦.

(١٥) جيرار جينيت، اطراس النص، نسخة مصورة.

(١٦) علم النص، جوليا كرستيفا، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال.

(١٧) ادونيس منتحلاً، كاظم جهاد، نسخة مصورة.

(١٨)ملحمة كلكامش والتوراة،المعموري، المؤسسة العربية، عمان ٢٠٠١.

(١٩) لم تتسع الدراسة لتجارب اخرى، وهذا لا يعني اننا لم نحرر دراسات فيها بل ضمها كتابنا الموضوع بهذا الخصوص وهي حول: محمد خضير سلطان، كاظم حسوني، فرج ياسين، طاهر عبد مسلم، حازم الصافي، نعيم عبد مهلهل، محسن الخفاجي، عبد الله إبراهيم، جابر خليفة جابر، عبد الستار البيضاني، سعد الصالحي.

(٢٠) البحث هو موجز من تلخيص كتاب موضوع يدرس ظاهرة التوظيف للموروث تحت عنوان «الموروث في النص/ دراسة أسس توظيف الموروث في النص القصصي والروائي العراقي، وهو معد للطبع.

العراق
الأقلام
العدد رقم 10
1 أكتوبر 1986

قراءة النص / قراءة العالم

دراسة في البنية

- د. كمال ابو ديب

تهـدف هذه الـدراسة الى تحقيق غرضين قد يبـدوان للوهلة الاولى متباينين، لكنهما في الواقع مرتبطان جذرياً: الأول مباشر وتخصصي وصـريـح، وهـو دراسـة ظواهـر ايقـاعية في بنية نص شعـري قصيـر؛ والثـاني ابعـد منـه واكثر شمولية، وضمني، وهو تطـويـر نموذجاً تحليلي لدراسة مفهوم النظام والبنية بصورة عامة. اي انني اتخـذ من تحليـل النص الشعري نموذجاً لتحليل اي نظام متشكــل في الـوجـود: اجتمـاعيـاً، او ثقـافيـاً، او سيـاسيـاً، او اقتصادياً. فحين نصبح قادرين على دراسة البنية على مستوى اول وننمي المنـاهـج التحليليـة التي تسمـح لنـا باكتنـاهـا، وفهم مكـونـاتها، وادراك شبكة العلاقات التي تنشأ ضمنها، والأفصاح عن آليـة التشكـل التي تولـدها ثم بابراز النظام الكلي الذي يتمثل فيهـا، فاننـا نصبـح اكثـر قدرة على تنـاول البنيـة على جميـع المستـويـات الاخرى بنقل عملية التحليل من صعيد الى صعيد، وبأدخـال ما يبـدو ضروريـاً من تعـديل وتحوير وتطوير على هذه العمليـة. ولقـد أسهم في هذا النمـط من التحليـل واظهـر طاقاته الضخمـة باحثـون في ميادين المعرفة المختلفة، فقام كلودليفي - شتـراوس مستعينـاً بنموذج التحليل في اللسانيات المعاصرة عند تروبتزكوزي وفردينان دوسوسير ورومان ياكوبسن بشكل خاص، بتطـويـر منهج جديـد في دراسـة الانثروبولوجيا؛ وقام البنيويون الفـرنسيـون (تودوروف وجينيت وبارت مثلاً) بتطوير منهج جديد في دراسـة الادب، والنص الـروائي بشكـل خاص؛ كمـا حاولت شخصياً تطوير منهج بنيوي للتعامل مع النص الشعري (الجاهلي والحـديث خصـوصـاً)، والظـواهـر الثقـافيـة المتباينة (الشكل، السلطة، الأسطورة، الأيقاع الخ . . .)

النص الـذي اختـرتـه للدراسـة نص قصيـر لأدونيس بعنـوان «الجـرس»، (الأعمـال الشعـريـة الكـاملة، المجلد الأول ص ٣٦٣)؛ وسأثبت النص اولا، لافتاً النظر الى عنوانه - الذي سأعود اليـه لابـراز أهميته اثناء التحليل وأود ان أؤكد منذ الآن أن غرضي ليس تقـديم دراسـة بنيـويـة كاملة للنص، بل التركيز على سمات محددة في بنيته الايقاعية.

■ **الجرس** «النخيل انحنى
والنهار انحنى والمساء.
انه مقبل، انه مثلنا.
غير أن السماء
رفعت باسمه سقفها الممطرا
ودنت كي تدلّي
وجهه فوقنا جرساً أخضرا»

يتشكل ايقاع النص من عدد من المستويات الصوتية والوزنية، والتركيبية، وتلك التي تنبع من نماذج النبر (Stress) على الالفاظ المفردة، وعلى الوحدات الايقاعية، من جهة، ثم على مواقع مرتبطة بالدلالة، من جهة اخرى. ومن هذه المستويات سأختار المستوى النابع من تركيب النص الوزني، مع تقديم اشارة واحدة الى النبر في موقع معين من النص. ذلك ان ما اسعى الى تحقيقه من اغراض يمكن ان ينجز بالاقتصار على هذه الجوانب من البنية الأيقاعية.

وينتسب النص عروضياً الى البحر المسمى «المتدارك»، وهو يتألف من وحدة أساسية هي (فاعلن) مكررة عدداً من المرات (غير محدد سلفاً في الشعر الحديث؛ ومحدد، في البيت الكامل، بثماني مرات، اربع في كل شطر في الشعر القديم).

وفي هذا النص تتكرر الوحدة عدداً من المرات في كل بيت غير مقيدة بقاعدة مسبقة، ومحكومة بضواغط التكوين الداخلي للنص والتجربة التي يفيض منها فقط.

ويبدأ النص بهذه الوحدة وينتهي بها، كما أنها تطغى عليه طغياناً شبه كلي؛ فالبيت الاول يتألف من تكرار (فاعلن) مرتين والثاني من تكرارها ثلاث مرات، والثالث من تكرارها اربع مرات، في حركة متنامية بانتظام (٢، ٣، ٤) تشكل الشريحة الاولى (او المقطع الاول) من النص. ثم تبدأ الشريحة الثانية بتكرار (فاعلن) ايضاً مرتين في البيت الأول، واربع مرات في الثاني، ومرتين في الثالث، مع ورود (فا) اضافية فيه ثم اربع مرات في البيت الرابع. اي ان الشريحة الثانية تفقد الانتظام الذي ساد الشريحة الاولى على مستوى تنامي الوحدات في الابيات والتركيب الفعلي لبيت منها. بيد أن ما قلته قبل قليل عن ورود (فاعلن) في ابيات الشريحة الثانية يحتاج الى تعديل. فالواقع ان (فاعلن) لا ترد في جميع المواضع، بل ترد في مواقع معينة بسمة وحدة ايقاعية مختلفة عنها تتميز بتوالي ثلاث حركات فيها هي (فَعِلنُ). ويحدث ذلك بعد البيت الاول من الشريحة الثانية مباشرة وفي كل بيت بعده، اي ان النص الكلي، في النهاية يتشكل من وحدتين: (فاعلن) و (فَعِلنُ).

تتألف بنية النص ايقاعياً اذن، من مكونين جذريين يشكلان حركتين متقابلتين: هما الانتظام والتغير، او الثبات والتحول، او التجانس واللاتجانس. ويكشف رصد التكوين الايقاعي للنص أن البنية تتشكل من توالي الوحدة (ـ ٥ ـ ـ ٥ فاعلن)[1] بثقلها وهدوئها التأملي خالقةً لنسيج متجانس من نقطة البدء الى نقطة النهاية، ومن قطع تواليها في مفاصل معينة بظهور الوحدة (ـ ـ ـ ٥) بحركاتها المتوالية الثلاث، أي بتسارعها وحركيتها. وترد الوحدة الاولى (١٩) مرة أما الثانية فانها ترد ثلاث مرات فقط. كذلك تقع (فا) اضافية بعد (فاعلن) في موضع واحد من النص، هو البيت «وَدَنَتْ كي تُدلِّي = (ـ ـ ـ ٥ فعلن / ـ ٥ ـ ـ ٥ فاعلن / ـ ٥ فا)[2]

ومن اجل تفسير العلاقة بين الانتظام واللا انتظام بين طغيان (فاعلن) وظهور (فَعِلنُ)، بين الثبات والحركة، بين التجانس وخلخلة التجانس، نعود الى مستوى التشكيل الدلالي ـ الرؤيوي للنص، الى نموه النفسي ـ الصوري، والى نظام التركيب الذي يقوم عليه متمثلاً في نمط الجمل التي يتشكل منها.

ونلاحظ مباشرة ان النص يفتتح بجملة اسمية تنضوي بعد الاسم فيها جملة فعلية (النخيل انحنى)، اي ان تكوينه الأساسي يحتضن بذرة الحركة داخل غلاف او قالب من السكون؛ ذلك ان التسمية بكل اشكالها علامة تحدث في إطار من الثبات؛ وهي تخلو من الحدث والزمنية؛ فالجملة الاولى «النخيل انحنى» تؤسس الثبات متضمناً لحركة انسيابية هي الانحناء. وفي البيت

الثاني يتكرر هذا التركيب نفسه، اي ان الثبات يتعمق، او ان نمو الحركة في النص يمتنع الا بشكلها الاساسي، اي منضويةً ضمن الثبات:

«والنهار انحنى والمساء».

بل إن الحركة هنا تصبح محاصرة بين ثباتين، او بين ذاتين تجسدان الثبات.

وفي البيت الثالث يظل النمط الطاغي هو الجملة الاسمية، مقدمةً هذه المرة بـ «إنّ»:

«إنه مقبلٌ، إنه مثلنا».

ويتعمق حس الثبات لأن كلا المبتدأ والخبر هنا اسميان، وبسبب تكرار «انه». بيد أن ثمة حركية متضمنة في «مقبل» ـ اسم الفاعل الذي يشتق من «أقبل» وهو فعل حركي، لكن «إنه مثلنا» رغم ذلك، تزيد درجة الثبات في النص عن طريق طغيان الاسمية ودلالات الألفاظ معاً.

ويستمر النسق نفسه مؤلفاً من تكرار الجملة الأسمية في البيت الرابع: «ان السماء»؛ لكن شيئاً هاماً يحدث في البيت هو دخول «غير» التي تشير الى احتمال حدوث تغير من نمط ما في حركة الابيات ـ النص، وخروج على النمط الطاغي حتى الآن.

وبالفعل فان هذا الخروج والتغير يجيئان بسرعة في بداية البيت التالي، الذي لا يبدأ هذه المرة بأسم، ولا يشكل جملة اسمية، بل يبدأ بفعل: «رَفَعَتْ» كاسراً نسق القصيدة السائد حتى هذه اللحظة ومظهراً دلالة «غير» تماماً: اي محولاً احتمال حدوث حركة انكسارية خروجية في النص الى تحقق لهذا الاحتمال وحدوث فعلي لهذه الحركة الأنكسارية الخروجية.

وتنقلب الجملة، وتركيب الابيات، وعلاقات النص الداخلية، من «اسم + فعل» او «اسم + اسم» في كل بيت، الى اسم يشكل بيتاً مستقلاً ثم «فعل + مفعول به» في بيت مستقل. والفعل بطبيعته تجسيد للحركة وللزمنية. اي ان الفعل «رَفَعَتْ» يكسر اللازمنية والثبات السائدين حتى الآن، ويدخل عملية تغيير تتجلى في كونه فعلاً متعدياً يتطلب مفعولاً به، ويفرض بذلك نمطا جديداً من التركيب والمكونات اللغوية على النص. وسأمثل لهذا التغير تركيبياً ومرتبياً كما يلي:

الحركة (A) = اسم + خبر ـ فعل ـ اسم
مفصل الانكسار والتغير (B)= فعل + لو احق + مفعول به + صفة

اي ان فاعلية السماء في هذا المفصل هي ادخال تغيير جذري على القصيدة كلها يتمثل في نسف نمط الجملة السائدة وإدخال نمط جديد مغاير تماماً. وتتجسد هذه الفاعلية الحادة في أن تأثير السماء يتخذ صيغة الفعل المتعدي، ثم في كونه يستمر في البيت التالي، على العكس من النمط السابق الذي كانت كل ذات فيه تتشكل في بيت مستقل، او في جملة تستقل ببيت كامل، وكان الفعل فيه لازماً:

«النخيل انحنى
والنهار انحنى والمساء ـ
انه مقبل، انه مثلنا»

كما تتجسد في أن اتخاذ تأثير السماء صيغة الفعل المتعدي في مقابل الفعل اللازم في الجمل السابقة يؤدي الى حدوث تداخل تركيبي في النص ووصول تأثير ذات معينة، عبر فعلها، الى بيت ثانٍ وإحداث تغييرات جذرية فيه. وكل ذلك واضح في البيت:

«وَدَنَتْ كي تُدَلي»

وفي تكاثر الافعال وتواليها: «رَفَعَتْ، دَنَتْ، تُدَلِّي» كذلك تتغير طبيعة الحركة من الانسيابي (انحنى) والفعل اللازم، الى درجة اعلى من العنف والفعل المتعدي: «كي تدلّي» فالتدلي لا يكون الا اسقاطاً من مكان عال باتجاه مكان واطيء، اي انه حركة خفض وانزال لكن التغير الأكثر جوهرية هو تغير اتجاه الفعل من «انحنى» الى نقيضه «رَفَعَتْ» ففيها «ينحني» النخيل والنهار والمساء فان السماء «ترفع» سقفها. وفي البيت الاخير يعود النسق الأساسي ليبرز، اذ يبدأ بالأسم ويكون عبارة منضوية خاضعة لفاعلية السماء في البيت السابق. وقبل نهاية البيت تبرز فاعلية السماء الحقيقة، وهي تغيير (هو) عن طبيعته المتمثلة في (وجهه)

وتحويله الى شيء جديد «جرس».

ومن جميع التغييرات التي ولدتها جملة السماء يظهر جلياً أن الحركية والتغير والتحول تأتي منضوية ضمن الجملة الاسمية:

«غير أن السماء رفعت.... ودنت كي تُدلِّي وجهه......»

وهكذا تتتج صورة كلية للنظام التركيبي في النص تتكشل من بروز الجملة الأسمية وتكوينها لجسد النص محتويةً داخلها على الفعل، على امكانية الحركة وإحداث التغيير، ويمكن الأفصاح عن هذه الصورة تخطيطياً برسم مربع يمثل جسد النص يتألف من الجملة الأسمية من أوله الى آخره وضمنه تنضوي تحركات تولدها الجملة الفعلية المنضوية:

الابيض = ثبات الجملة الاسمية وسكونيتها.
الخط المتعرج = حركية الفعل والتغير.

وبهذا المعنى، فان الجملة الاسمية «النخيل انحنى» ومثيلاتها تصبح عالماً اصغر (Microcosm) يجسد في تركيبه صورة العالم الاكبر (النص) (Macrocosm).

وتتجسد الحركية الداخلية التي تحدث ضمن بنية من الثبات المحيط على صعيد البنية الايقاعية، فنحن نستطيع الآن ان نربط بين طغيان (فاعلن) في جميع مواقع الثبات واللافاعلية وبين ظهور (فعلن) بحركيّتها وسرعتها في الاماكن الثلاثة من الحركة والفاعلية والتعدي التي تؤدي جميعا الى التغيير.

وهكذا نرى ان الكلمة التي تحمل دلالة التغيير والتعدي، وهي الفعل «رفعت» ثم «دنت» هي بالضبط الموقع الذي يمثل حدوث (فعلن) بدلا من (فاعلن). فالفعلان «رفعت» و «دنت» لهما التركيب الوزني (ـــ ٥ فعلن).

أما الموضع الثالث الذي ترد فيه (فعلن) فانه مفصل التغيير لهوية «وجهه»، اذ ان الوجه كما قلت يرفع (جرساً)؛ والجرس بهذه الصيغة محرق فعل التغيير الجوهري في النص، بل انه مركز النص ومنتهى مسار فاعلية الحركة؛ وكلمة «جرس» هي عنوان القصيدة. ولذلك فان كلمة (جرس) هي بالضبط المكان الذي تحدث فيه (فعلن) بدلا من (فاعلن): (جرساً= ـــ ٥ فعلن) والجرس مصدر حركة ورنين. ومن الدال جداً ان (فاعلن) تعود بعد «جرساً» تماما، متمثلة في وصف «الجرس» بأنه «اخضر» فالصفة هي سمة، والسمة ثبات، بمعنى ان الأخضرار في الجرس سمة فيه، لاتجسيد لحركيّته او جرسيته او رنينه.

أما التغير الآخر في النص، وهو تغير جزئي يرد مرة واحدة، فانه ورود (فا) وحدها بعد (فاعلن) في البيت الخامس، دون أن تتطور لتشكل وحدة جديدة (فاعلن) مكتملة. وورودها هنا يمنح الايقاع سمة ثقيلة، من جهة، ونغمة منخفضة من جهة اخرى، بدلا من الايقاع الصاعد في الابيات الاخرى (السماء ـ اخضرا ممطرا). وهذه السمة الايقاعية تجسيد باهر لطبيعة الصورة واتجاه الحركة في النص.

فالفعل «تُدلي» كما قلت سابقاً، حركة انزال وخفض. وهو امتداد طويل اكثر من الانحناء. ثم ان فيه فاعلية اضافية للسماء (مصدر الفاعلية الكلية في النص). وكل هذه الخصائص تتجسد في تطوير الأيقاع من (فاعلن فاعلن) الى فعلن فاعلن فا). وحين ندرس نظام النبر في الابيات، بالطريقة التي وصفتها في مكان آخر [٣]، نرى أن النبر في جميع الكلمات الأخيرة في النص نبر على المقطع الاول من التفعيلة (فاعلن)، اي انه يأتي كما يلي: «ـ ×٥ ـ ـ ٥) (ممطراً، أخضراً، انحنى). اما في «ودنت كي تدلي» فهناك نبران قويان في التفعيلة الاخيرة (ـ ٥ (×) ـ ـ ×٥ ـ ٥)، اي اننا امام ثقل ايقاعي وحركة ارتفاع وانخفاض حادة، وكل ذلك يتجسد على صعيد المعنى والصورة نفسهما في البيت الخامس المختلف عن بقية الابيات تركيبياً، ودلالياً، وايقاعياً كما آمل أن اكون قد أظهرت الآن. ثم انه يتجلى في ان حركة القافية الطاغية، في النص كله، باستثناء هذا البيت، هي حركة مد صوتي باتجاه الاعلى (سماء، ممطراً، انحنى) اما في البيت «كي تدلِّي» فأنها حركة خفض تتمثل في المد الصوتي باتجاه الاسفل: (الياء) وتشديد الكسر على اللام الواقعة قبلها.

تبقى نقطة أخيرة في النص يتشابك فيها البعد الايقاعي ببعد آخر نابع من التركيب الصوتي (التقفية) والدلالة. لقد اعتدنا على اعتبار القافية ظاهرة صوتية عرضية، ولم نفكر ابداً بانها ذات بعد دلالي، اي انها جزء من التكوين الدلالي للنص الشعري. لكنني حاولت في اكثر من مكان أن أظهر أن القافية ليست ظاهرة صوتية خالصة، بل انها تنبع من شبكة العلاقات الدلالية في النص وتسهم في تكوين هذه الشبكة ـ فالكلمات المتقافية لا ترتبط صوتياً فقط، بل ترتبط غالباً على صعيد دلالي. وفي النص الحاضر يظهر ذلك بجلاء حين نحلل الكلمات المتقافية التالية:

«النخيل انحنى (A)

والنهار انحنى والمساء (B)

انه مقبل، انه مثلنا (A)

غير ان السماء (B)»

إن «انحنى» و «مثلنا» متطابقتان لا من حيث الروي فقط (نا) بل من حيث الصيغة الوزنية، فكلتاهما على وزن (فاعلن). ثم ان الانحناء «يرتبط بـ» مثلنا «لان الأنحناء اقتراب من شيء و «مثلنا» شبه بشيء، اي اقتراب منه.

كذلك تتشابه السماء والمساء صوتياً (جناس) ومن حيث الاتساع وارتباط المساء بالسماء. وحين تتغير القافية، فان التغير يتم في سياق التغير الجذري في بنية النص كله، فتأتي قافية جديدة تماما «رفعت فوقه سقفها الممطرا» وتتقافى «الممطرا» و «اخضرا» لا صوتيا فقط، بل دلالياً فالمطر هو مولد الاخضرار وهو يأتي اولا ثم يأتي الاخضرار. وهكذا الحال في النص: فالممطر تأتي اولا ثم يأتي الجرس الاخضر تالياً لها وكأن وجوده نابع من وجود «الممطر» ونتيجة له. وكما ان لظهور القافية دلالته فان لاختفائها دلالته ـ ان ابيات النص تتقافى هكذا: ـ

A
B
A
B
C
D
C

ويلاحظ ان هناك كلمة نهائية واحدة لا تتكرر اي أنها لا تشكل قافية اولا تتقافى مع اية كلمة اخرى في النص، هي الكلمة المرموز اليها بـ(D) وليس هذا التفرد عرضياً، بل انه جزء جوهري من حركة النص ونموها وتشكل بنيته الكلية. فحين نحدد موقع (D) المتفردة هذه نرى بجلاء أنها هي الفعل (تُدلِّي) وهي ذروة الفاعلية والتعدي، والحركية في النص، وهو هو المكان الذي تفرد ايقاعياً بورود (فا) إضافية فيه وورود نبرين ثقيلين عليه في آن واحد، اي ان «كي تُدلي» تصبح متفردة على كل صعيد: المعنى، والصورة، والوزن، والايقاع ونظام التقفية في آن واحد. وسأضيف الآن زاوية تفرد أخرى لها: فهي الفعل الوحيد المضارع، وهي ايضا الصيغة التركيبية الوحيدة في النص التي ترد فيها (كي) وتشكل جملة منضوية من هذا النمط. وكل الجمل الأخرى في النص بسيطة: «مبتدأ + خبر» او فعل + فاعل + مفعول به» باستثناء هذه الجملة المتفردة في هذا البيت العجيب، فهي مسبوقة بـ «كي» والفعل فيها ينصب اسمين: «تُدلِّي وجهه جرساً».

ان مثل هذه الدراسة للنص الشعري، بما فيها من تطوير لأدوات ومفاهيم تحليلية جديدة، لتسمح لنا بطرح اسئلة جوهرية في دراسة الظواهر الثقافية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية كلها بقصد تنمية مناهج تحليلية ذات كفاءة عالية لتناولها، فنحن الآن امام أسئلة من نمط: ما هي مكونات نظام مدرك ما؟ وما هي العلاقة بين الجزء والكل فيه؟ وهل يمكن ان نعزل ظاهرة ما ونحكم عليها في ذاتها؟ وكيف نفسر الظاهرة الاجتماعية مثلاً، ضمن البنية الكلية التي تقع فيها واليها تنتمي؟ (ولتكن هذه الظاهرة «حرية المرأة» او «العنف في المجتمع» مثلاً)[٤] وما هي الآليات التي تحكم تشكل الانظمة وتوجه العلاقات بين مكوناتها؟ وهل ثمة جدوى في الانطلاق من قيم مطلقة ودراسة «الاحداث» (بالمعنى الذي يقصده ميشيل فوكو في دراساته المتميزة) من خلالها واستخدام مفاهيم مثل الخطأ والصواب، والضعف والقوة، لوصف ما لا تتحقق فيه هذه القيم المطلقة؟ وعلى صعيد فني او ابداعي صرف: ما هي العملية الأبداعية؟ ما

علاقة الوعي بها؟ ومادور اللاوعي والحدس في تكوينها؟

وكيف يتشكل النص الادبي وتتبادل مكوناتـه الجزئية التأثير والفاعلية؟ وما هو الأيقاع، وأي دور له في تكوين النص الشعري؟ وهل التوحد والتناسق والتناغم المطلق أو شبه المطلق قيمة في ذاته؟ ولماذا يكون قيمة في بعض الثقافات ولا يكون كذلك في غيرها، اويكون قيمة في مراحل تاريخية معينة ولا يكون كذلك في مراحل أخرىٰ؟ وقد لا يكون جلياً ان هذه الاسئلة كلها تتبلور وتطرح نفسها من خلال ما يثيره النص القصير الذي درسته من نقاط اهتمام، لكن الأمر في الواقع كذلك. لماذا، مثلا، ترد (فا) اضافية في موضع معين؟ ولماذا تنقلب الجملة من اسمية الى فعلية؟ ولماذا ترد (فعلن) بدلا من (فاعلن) في اماكن محددة؟ ولماذا تأتي الكلمات المتقافية بالصورة التي جاءت بها؟ ولماذا تنفرد نهاية بيت واحد فقط فلا تتقافى مع غيرها؟ الى آخر هذه الاسئلة التي حكمت تطور الدراسة التي قدمتها وكانت ضمنية متبطنة لها. ومن الجلي أن ثمة فرقاً جوهرياً بين أن نكتفي، كما تفعل مناهج الدراسة التقليدية في الثقافة العربية، بتحديد وزن الأبيات وتسمية بحرها (المتدارك)، وبين أن نفعل ما فعلته الدراسة المقدمة هنا؛ وبين ان ننطلق من مقولة عقائدية مذهبية جامدة فنقول:

«هذا ليس شعراً، لأن ما أسماه العرب شعرا كان يتألف من ابيات كل منها ذو شطرين وقافية واحدة... الخ»، وأن نمارس نمط التحليل الذي مارسته الدراسة الحاضرة؛ وبين أن نقول: «إن» فعلن هي (فاعلن) وقد طرأ زحاف عليها فسقط ساكنها الأول»، وان ندرس هذا التبادل الايقاعي ضمن البنية الكلية للنص كما فعلت اعلاه؛ وبين أن نشرح أبيات النص ونكتفي بذلك، وأن ندرس تركيبه اللغوي، وتركيبه الايقاعي ونمط الجملة السائدة فيه، والعلاقة بين الانتظام واللا انتظام، وبين سيادة نمط وبروز نمط آخر (إيقاعيا وتركيباً الخ)، كما فعلت الدراسة الحاضرة.[5]

وكل هذه الفروق هي الفروق التي تميز بين منهج ومنهج، رؤية ورؤية، وتوجه ثقافي اول وتوجه ثقافي آخر، لا في دراسة النص الأدبي فقط بل في دراسة المجتمع والثقافة والسياسة والاقتصاد، والعلاقة بين العالم الذي نعيش فيه وبين القوى التي تحاصره، والطبقات والتشكلات الاجتماعية ضمن المجتمع العربي والادوار التي تلعبها في تكوين البنية الاجتماعية، بل حتى في طرح اسئلة جذرية من نوع: هل هناك بنية اجتماعية عربية (تشبه بنية النص المدروس وتكوّن نظاما متكاملاً)، ام ان المجتمع العربي خليط من الجزئيات المتوضعة تاريخياً في زمن واحد لكن المنتمية مكانياً ووظيفياً لأزمنة مختلفة متعارضة متباينة بحيث انها في الحقيقة لا تشكل بنية اجتماعية، بل مجموعة موجودات متناثرة مُفككة.

وإنني لآمل أن يسهم مثل هذا العمل بنمط الأسئلة التي يسمح بصياغتها وطرحها، وبما يفرضه من بحث دؤوب من أجل تقديم أجوبة علمية دقيقة وجذرية لها، في تكوين نموذج تحليلي ذي كفاءة عالية على دراسة الظواهر التي تحيط بنا في حياتنا بأبعادها المختلفة وأن يسهم البحث المستمر في تطويره وتنقيته وتصفيته وإحكامه ليصل الى اعلى درجة ممكنة من الكفاءة والقدرة على الاكتناه والاكتشاف في المستقبل.

إشارات

١ - استخدم في التحليل الوزني نظام المتحرك والساكن الذي استخدمه العرب القدماء لميزات كثيرة فيه. هكذا أمثل كلمة كاتب = (- ٥ - - ٥) وكلمة مكتبةٌ = (- ٥ - - - ٥) وكتـابٌ = (- - ٥ - ٥). وأفعل ذلك مع وعي تام لاستخدام المعاصرين للتمثيل المقطعي (كاتب = - ٥ -).

٢ ـ يمكن تمثيل ما يقال هنا بالصورة التالية للنص بأكمله :

٢ = فاعْلن مرتين

٣ = ثلاث مرات

٢

٤

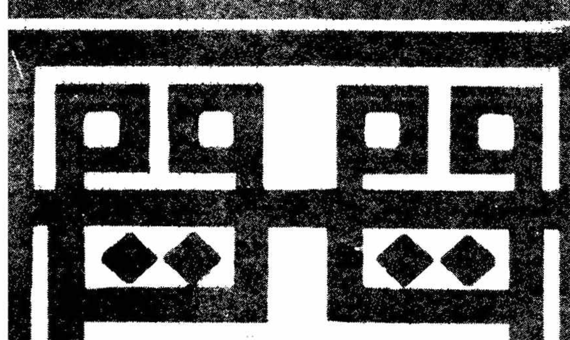
٢ + فا

٤

٣ ـ را . كمال أبو ديب في البنية الأيقاعية للشعر العربي : نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الايقاع المقارن ، ط ٢ ، دار العلم للملايين (بيرون ١٩٨١) الفصلان الثالث والسابع خاصة .

٤ ـ او اية ظاهرة اخرى . ان دراسة السلطة وطبيعتها ودورها ضمن المجتمع العربي ، مثلاً ، لا تبدو لي ممكنة الا من هذا المنظور : اي بموضعتها ضمن بنية كلية ذات بعدين : تزامني وتوالدي (او تعاقبي تأيخي) . ويصدق هذا على كل ما يخطر لنا او يتجلى أمامنا من ظواهر . واذ كان الطموح الى احداث مثل هذه النقلة المنهجية من صعيد الى صعيد قد يبدو غير معقول فانه ليحسن بنا ان نتذكر ان الظاهرة التي ادت الى اكتشاف نيوتن لقانون الجاذبية الأرضية كانت سقوط تفاحة من شجرة امامه . لقد ميز نيوتن الظاهرة سائلا : لماذا سقطت التفاحة الى اسفل لا الى اعلى؟ وكان سؤاله اولاً ، ثم سعيه الى تفسير الظاهرة ضمن بنية كلية ، مسؤولين مباشرة عن وصول الانسان الى القمر .

٥ ـ تسمح دراسة التغيرات الأيقاعية التي تطرأ على المتدارك بشكل خاص ، والتي كنت قد أشرت الى احتمال حدوثها تكهنياً في عملي المشار اليه في الهامش (٣) ، باثارة أسئلة جذرية حول مشكلة تناقش عادة على مستوى آخر لا علاقة له بالايقاع مباشرة هي مشكلة الحرية ، والعلاقة بين القاعدة والابداع ، والتراث المتشكل والثورة عليه وبنية النص الشعري وتوزيع الموحدات اللغوية فيها وعلاقة هذا التوزيع باكتمال التشكيل الوزني في البيت . وآخر ما أراه من قصائد يشعر بأهمية القيام بمثل هذه الدراسة لكشف تغيرات جوهرية ، قد تكون بنيوية ، في تركيب الفكر العربي الحديث . ان قصيدة حميد سعيد «بيت كاظم جواد» المنشورة في العدد الأخير من الأقلام (٦٤ ، تموز ، ١٩٨٦) ، وقصيدة «السمكة» في «قصائد من زمن الحرب» لياسين طه حافظ (العدد نفسه) ، والى درجة أقل قصيدتي «حديث عن المدفع» و«في الموضع» في السلسلة نفسها ، لتقدم مادة ممتازة لمثل الدراسة التي أقترح ضرورة القيام بها .



والإنسانية هنا
يا مصر يا أمنا

ويتحول الشاعر إلى قصيدة أمل تؤ تى ثمارها من حكمة الأيام :

قالوا الليالى الطويلة إمتى آخرتها
قلت الزمن أرض والفلاح حيحرتها

ويعرج فؤاد حداد إلى فلسطين ، دائماً فى قلبه فلسطين ، وفى حبة القلب منه :

ذكرت يافا واريحه
وفى الخيال عدّيت
والقدس أختى الجريحه
لما بَدَتْ غضيت
تحت اللغط والدهس
أنت أنين النفس
درج البيوت النايمه
لازم تعيش المقاومه

وهو فى إصراره أن تظل المقاومة برغم كل شىء ، ليس داخل فلسطين فقط ، بل فى كل الأقطار التى تئن شعوبها مما هو أخطر من الاستعمار ، يناجينا بهذا الموال الذى يسألنا فيه ، هل سيصبح جثمانه ثقلاً لن يستطيع حمله المشيعون ؟ :

الكلاب الميّته بتنبح
فى عروقى ضد كل القنابل
كنت مش قابل اكيد مش قابل
يدبحوا الشجر اللى كان والدى
يدبحوا الشجر اللى كان طينى
يدبحوا الشجر الفلسطينى
فى المرايه صوتى بيودّى
فى المرايه صوتى حيجينى
نعشى طالع لابس العمّه
شيخ فؤاد يا شيخ فؤاد حتطير
والاّ راح تتقل على كتفاهم
والاّ تتسمر فى نور الأرض

بالقطع ستقبض على نور الأرض وعلى جذورها التى امتدت إلى قلبك ، وكيف يثقل جثمان مَنْ كان قلبه طائراً أطلق جناحيه فوق القيود محلقاً فى الفضاء الرحيب ؟!

وفؤاد حداد يدرك أنه إذ مات جسداً ، فإن روحه ستخلد مع شعره ، ولكنه بشر فى النهاية تجىء سيرة الموت فيفزع ، مدركاً أن فى الرحيل فراق الأحبة من الأهل والأصدقاء فيشدو لهم :

عشقت قعدتكم الحلوه ومراوحكم
ومجيكم بكره يا أهل الحىّ لما أموت
يمكن أسامى الشوارع راح تعطلنى
كان يا ماكان النهار طالع بألف عمود



بيطلق العصافير أخت اللبن والشاى
أخت البليله

فى حى الحسين والإمام والسيدة والأزهر والموسكى . وكل الأحياء الشعبية التى هام حباً وعشقاً بها وبأهلها فؤاد حداد ، ولحبيبته مصر الوطن يقول :

خلى الندى من أحلامك
يسقى النبات من أيامك
حطى اللى خلفك قدامك
نلقى البلد عامره

الليلة يا سمرا يا سماره
الليلة يا سمرا
الليل يصبّح ويمسّى
وتفكرينى وتنسّى
شميت هواكى لقيت نفسى
الليلة يا سمرا

وهل يموت مَنْ يجد نفسه يا عم فؤاد ؟! هل يموت مَنْ استنشق عبير الأرض وهل يموت مَنْ تخلد شعره ؟ وهل يا عم فؤاد . . . هل ؟ ●

ألسنة الشعراء

قراءة فى عمود الشعر

كان للعرب سبب منطقى فى بناء القصيدة العربية على حالها القديم ، وكان عمود الشعر لا يعنى ما نطلقه عليه اليوم من التزام بوحدة البيت والقافية ! ولكن كان هو البناء الكلى للقصيدة شكلا ومضمونا ، وحين خرج القدماء على هذا البناء ثار عليهم النقاد ، ولكن خروج أولئك كان هو تماما افتتاح أبى نواس قصائده بالخمريات بدلا من الوقوف على الأطلال . وبعض أهل الأدب يذكر أن مقصد القصيد إنما تبدأ القصيدة بذكر الديار والدمن والآثار يجعله سببا لذكر الأحبة الذين رحلوا وهاجروا ، ثم وصل ذلك بالنسيب فشكا شدة الوجد وألم الفراق وفرط الصبابة والشوق من أجل أن يميل القلوب ويستدعى الأسماع إليه لأن التشبيب قريب من النفوس لصيق بالوجدان مهيمن على الروح والقلب والمشاعر . والشاعر القديم لما كان يفرغ من التشبيب فإنه بذلك يكون قد استوثق من الإصغاء إليه والانتباه له ، وهنا يعقب بإيجاب الحقوق فيرحل فى شعره ويشكو النصب والسهر وسرى الليل وحر الهجير وإنضاء البعير ، فإذا علم من كل ذلك أنه أوجب على صاحبه حق الرجاء وقرر عنده ما لحقه من المكاره فى السير بدأ فى المديح فبعث صاحبه على المكافأة . وهز للسماح . وكان القدماء يعتبرون الشاعر المجيد هو من يسلك هذه الأساليب ويوازن بينها فلا يجعل واحدا منها أغلب على الشعر لديه وهو بذلك يقيم عمود الشعر ويحقق كل شروطه إذا لم يطل فيمل السامعين وإذا لم يطع وبالنفوس ظمأ الى المزيد . أتى بعض الرجاز إلى والى خراسان لبنى أمية فمدحه بقصيدة تشبيبها مائة بيت ومديحها عشرة فقال له الوالى ما بقيت كلمة عذبة ولا معنى لطيفا إلا وقد شغلته عن مديحى بتشبيبك فإن أردت مديحى فاقتصد فى النسيب ، فأتاه فأنشده :

هل تعرف الدار لأم الغَمرْ
دْع ذاوحبر مدحه فى نظْرِ

فقال له الوالى وكان يدعى نصر بن سيار : لا ذلك ولا هذا ولكن بين الأمرين . وقيل لشاعر مالك لا تطيل الهجاء فقال عم أجد المثل السائر إلا بيتا واحدا .

وقال القدماء : ليس لمتأخر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين فى أقسام الشعر ، وكانوا يقصدون أنه ليس أن يقضى على منزل عامر أو يبكى عند قصر مشيد ! لمجرد أن المتقدمين وقفوا على المنزل الدائم والرسم العافى ، أو أن يرحل شاعر على حمار أو بغل ويصفها وما الحق به وبها من عناء المسير وهول الطريق لمجرد أن المتقدمين رحلوا على الناقة والبعير . . ناهيك عن الحافلة والمكوك !!

وقال الخليل بن أحمد أنشدنى رجل : ترافع العزُّ بنا فارفنعا فقلت ليس هذا شيئا قال كيف جاز للعجاج أن يقول :

« تقاعس العز بنا فاقعنسا » ولا يجوز لى ؟!

وكان صاحبنا من الشعراء الذين يقيسون على اشتقاق المتقدمين فيطلقون ألسنتهم بما لم يطلقوا . وتلك ألسنة الشعراء !●

أحمد الحوتى